

Annemarie Kuhn-Wengenmayr
und Rudolf Kuhn

Kompositionsfragen
Beispiele aus fünf Jahrhunderten
Cranach, Dürer, Rubens, Ignaz Günther und Bernini,
Schnorr von Carolsfeld, Manet, Marées, Liebermann,
Picasso und Raffael.

**Zweite, gegenüber der gedruckten, auch erweiterte
Ausgabe.**

Inhaltsverzeichnis:

*Annemarie Kuhn-Wengenmayr verfaßte die Texte Nrn. 3, 8, 9, 10, 12 und
13. Rudolf Kuhn verfaßte die anderen Texte.*

Vorworte	5
----------	---

I. Dürerzeit

1. Cranach, Der Christus am Kreuz von 1503 als Marienklage, ein Altarbild	7
2. Dürer, Das Letzte Abendmahl von 1510 (aus der Großen Passion), Holzschnitt, ein erzählendes Bild	25

II. Barock

3. Rubens, Samson und Delilah von 1609, ein erzählendes Bild	39
4. Rubens, Die Amazonenschlacht und der Betlehemitische Kindermord, ein episch und ein dramatisch erzählendes Bild	63
5. Rubens, Das Große Jüngste Gericht, ein Altarbild, nebst Überlegungen zur Funktion eines Werkes der Kunst als Tat der Politik und als Denkmal der Geschichte	93
6. Rubens: Figur, Hell-Dunkel und Farbe im Kompositions-Prozeß	115
7. Ignaz Günther und Gian Lorenzo Bernini: die mehransichtige Komposition von Skulpturen	149

III. 19. Jahrhundert

Zumeist unter dem Vorbild Italiens oder der Antike

8. Schnorr von Carolsfeld, Die Hochzeit zu Kana, ein erzählendes Bild	169
9. Manet: das Studium von Figuren, Gruppen und Gruppenzusammenhängen in der erzählenden Malerei Italiens, am Beispiel Gozzoli's	195
10. Manet: die Metrisierung in einigen Figurenbildern und ihre Herkunft aus der Malerei Italiens	219

11. Marées: Figur und Komposition	251
12. Marées: Der Versuch der Erneuerung der antiken Malerei	279
13. Marées, Pferdeführer und Nympe, Abendliche Waldszene, die Herkunft aus der antiken Malerei und die Wirkung auf die neuere Dichtung (Hofmannsthal)	297
14. Liebermann: Farbkomposition des jungen Liebermann	323

IV. 20. Jahrhundert

15. Über die Kompositionsgeschichte und die Kompositionsanalyse als Gegenstand und Methode der Kunstgeschichte; zugleich Komposition bei Picasso und Raffael: Guernica und Borgo- brand	343
Nachweise	377

Vorwort zur zweiten, gegenüber der gedruckten, auch erweiterten Ausgabe.

Diese zweite Ausgabe ist um den nach der Drucklegung erst entstandenen Aufsatz „Marées: Der Versuch der Erneuerung der antiken Malerei“ von Annemarie Kuhn-Wengenmayr, jetzt Nr. 12, erweitert worden. Der vorhergehende Aufsatz, Nr. 11 von Rudolf Kuhn, wurde um jenen Teil, den Annemarie Kuhn-Wengenmayr beigetragen hatte und der nun in ihren neueren Aufsatz eingegangen ist, gekürzt. Der Herausgeber hat eine Überschneidung in der Behandlung von Marées Pferdeführer und Nymphe in den Aufsätzen von Annemarie Kuhn-Wengenmayr, jetzt Nrn. 12 und 13., um des jeweiligen Zusammenhanges willen nicht beheben wollen.

Der Aufsatz über den Werkprozeß des Rubens, jetzt Nr. 6, wurde inzwischen sprachlich überarbeitet und sachlich ergänzt.

Auf die Beifügung der rund 90 Abbildungen mußte verzichtet werden.

Vorwort zur ersten Ausgabe.

Dieser Band vereinigt Aufsätze, die bislang an sehr verschiedenen Orten publiziert und deren zwei, der eine überhaupt nicht, der andere nicht in der Sprache erschienen waren, in der er geschrieben wurde. Derart war der Zusammenhang dieser Aufsätze nicht sichtbar.

In allen Aufsätzen geht es um die Komposition und um deren Relevanz für die Thematisierung eines ikonographischen Vorwurfes durch den Künstler, bald geht es, wenn ich verschiedene Momente der einen ARS FACIENDI so benenne, um die Figurierung und die Disposition, bald um die Disposition allein, bald geht es um den Entstehungs-, den Werkprozeß, bald um die im Gemälde zur Vollendung gekommene Sequenz der Figuren und Gruppen, bald geht es um das Hell-Dunkel, die Farbe, die Farbfolge, bald auch um die Metrisierung der Figurenfolge.

Die Komposition ist somit das zentrale Thema des Buches, doch gibt es Nebenthemen, die zu weiterer Variation führen, ein Werk der Kunst als Tat der

Politik und als Denkmal der Geschichte (Rubens, Jüngstes Gericht); ein Werk der Bildenden Kunst bald als ein episches, bald als ein dramatisches (Rubens, Amazonenschlacht, Betlehemitischer Kindermord); ein Werk der Bildenden Kunst und seine Beziehung zu älteren Werken (Cranach, die Marienklage; Rubens, Tasso), wie seine Wirkung auf jüngere Werke der Dichtung (Marées, Hofmannsthal).

Alle Aufsätze gelten Werken der Bildenden Kunst, die außerhalb Italiens entstanden sind; Schwerpunkte bilden Rubens im 17. Jahrhundert (mit vier Aufsätzen) und Manet und Marées im 19. Jahrhundert (mit je zwei Aufsätzen), wenn, namentlich bei den Malern des 19. Jahrhunderts, deren Verhältnis zur Italienischen, ja zur Antiken Kunst auch immer wieder in den Blick genommen wurde. Falls Werke aus der Italienischen Kunst gleichgewichtig herangezogen und erläutert wurden, dann ist das im Titel des Aufsatzes auch zu erkennen gegeben: Ignaz Günther und Bernini, Picasso und Raffael.

Da hier zugleich fast alle der Aufsätze von Annemarie Kuhn-Wengemayr zusammengestellt sind, erlaube ich mir, auf zwei nicht reproduzierte eigens hinzuweisen:

„Paolo Veroneses Gemälde ‚Die Familie des Darius vor Alexander‘ und die antike Quellenliteratur“, *Gedenkschrift für Richard Harprath*, edd. Wolfgang Liebenwein, Anchise Tempestini, München 1998, 225-235.

„Das Künstlerische Werk von Laura Hildegard Wieck“, *Laura Hildegard Wieck, geb. de la Chevallerie, 1930-1993*, ed. Michael Wieck, Stuttgart 1998, 192-203.

Von den Beiträgen des Herausgebers, die der Kunst außerhalb Italiens gelten, fehlt: „Die Bildende Kunst im Zweiten Weltkrieg“, *Der Zweite Weltkrieg und die Gesellschaft in Deutschland. 50 Jahre danach*, ed. Venanz Schubert, Gerhard Grimm, Hermann Nehlsen, St. Ottilien 1992, 149-216.

Der Leser, der sich darauf einläßt, wird, wie ich denke, merken, daß sich die Aufsätze auch wie Kapitel einer zusammenhängenden Schrift lesen lassen.

München, im Februar 2001

Rudolf Kuhn

Cranach, Der Christus am Kreuz von 1503 als Marienklage, ein Altarbild.

Lucas Cranach der Ältere wurde 1472 in Oberfranken, in Kronach - daher der Name - geboren und starb 1553 in Weimar, einundachtzigjährig¹.

Der wichtigste Einschnitt seines Berufslebens war wohl der Eintritt in den Dienst des Kurfürsten von Sachsen. Cranach war zweiunddreißig Jahre alt und hatte kurz zuvor geheiratet. Cranach trat damit in Wittenberg, bald wohlhabend, in einen festen bürgerlichen Verband ein, dem er selbst als Bürgermeister zweimal (1537-1544, Wiederwahl 1540) vorstand. Er kam in jene genannte Verbindung zum Hofe der drei Kurfürsten, Friedrichs des Weisen (bis 1525), dessen Bruders, Johanns des Beständigen (bis 1532), und dessen Sohnes, Johann Friedrichs des Großmütigen, und damit in einen mittelbaren Zusammenhang und eine unmittelbare Auswirkung der politischen Verhältnisse und Auseinandersetzungen im Reich. Diese Auswirkung wird darin sichtbar, daß Cranach seinem Landesherrn und Kurfürsten Johann Friedrich nach der Schlacht von Mühlberg (1547) noch mit achtundsiebzig/achtzig Jahren (1550/52) (auf des "Kurfürsten gnädiges Begehren und aus einem untertänigen Mitleiden, und damit demselben in der langwierigen Verhaftung die Zeit nicht zu lang würde", wie es in einem kurfürstlichen Dekret von 1552

¹ Die historischen Angaben beruhen auf: Christian Schuchard, *Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke, nach urkundlichen Quellen bearbeitet*, Leipzig 1851. Die entsprechenden Belege sind zu finden zur Geburt pp. 15, 17; zur Anstellung in Wittenberg pp. 36, 46; zur Heirat p. 48; zum Wohlstand bes. p. 55; zur wechselseitigen Gevatterschaft mit Luther p. 76; zum Bürgermeisteramt p. 120; zum Aufenthalt bei dem Kurfürsten, in dessen Gefangenschaft, pp. 195 sqq., wo sich das genannte Dekret pp. 200 sqq. und darin das Zitat p. 201 findet. Luther, 1483 in Eisleben geboren, 1505 in das Kloster der Augustinereremiten in Erfurt, eingetreten, wurde 1508 nach Wittenberg geschickt, in das dortige Kloster des gleichen Ordens und an die dortige Universität; 1509 nach Erfurt zurückgerufen, war er ab 1513 ständig in Wittenberg. Das entscheidende Turnerlebnis ist spätestens 1512 zu datieren. (S. Joseph Lortz, *Die Reformation in Deutschland*, Freiburg⁵ o. J. [41962], I, pp. 166 sq., 170 sq., 185).

heißt) in die kaiserliche Haft nach Augsburg und Innsbruck nachfolgte. Durch den Ortswechsel nach Wittenberg trat Cranach letztlich in eine Beziehung zum Mittelpunkt der religiösen Erneuerung, zu Martin Luther, der zum Taufpaten eines seiner Kinder wurde, bei dessen Hochzeit Cranach dann Trauzeuge wurde und dessen Sohn Cranach, ebenfalls als Pate, aus der Taufe hob.

Der Eintritt in diese drei neuen Umkreise, den bürgerlichen, den höfischen und den reformatorischen, wirkte sich, wie häufig betont wurde, auch in der Kunst Cranach's aus und zwar als Beruhigung - worauf noch kurz zurückzukommen ist. Die unruhigen Lehr- und Wanderjahre waren abgeschlossen und damit jene Jahre seines Wirkens, aus denen vor seinen anderen Werken die Kreuzigung von 1503², die uns hier beschäftigt, hoch hervorragt.

Die bisherige wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Gemälde ging in drei Richtungen:

Zunächst galt es, die Autorschaft Cranach's stilkritisch zu erkennen (Franz Rieffel, 1895) und sie zureichend und dauerhaft zu begründen (Eduard Flechsig, 1900)³.

Sodann galt es, dieses Werk in den Zusammenhang einer von den Darstellungsinhalten abstrahierten Stilgeschichte einzuordnen. Der Katalog des Museums (1963) kennzeichnet den Forschungsstand mit einem Satz von Peter Halm (1951): "Durch die Aufgabe der traditionell symmetrischen Komposition, durch die seitliche Anordnung des in schräger Verkürzung gesehenen Kreuzes Christi und durch die sehr bewußte Art, wie Kreuze und Figuren als raumbildende Elemente ausgewertet sind",

² München, Alte Pinakothek, Nadelholz, 1,38 x 0,99, datiert 1503.

³ Franz Rieffel, „Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen II“, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 18, 1895, pp. 425 sqq.; Eduard Flechsig, *Cranach-Studien*, Leipzig 1900, pp. 71 sqq.

sei die neuernde und durch die Neuerung zur Donauschule vermittelnde Stellung des Bildes bestimmt⁴.

Letztlich war das Bild aus und für sich selbst in der Einheit von Ikonographie und Stil zu verstehen und als Darstellung seines Gegenstandes zu würdigen. Auch dabei mußte die Anordnung der drei Kreuze und die Stellung der Personen Maria und Johannes beurteilt werden. Dabei wurde in den Cranachmonographien von Curt Glaser (1923), Hans Posse (1942) und Lilienfein (1944) und in der ausführlichen Erörterung des Bildes durch Johannes Jahn (1953) der Akzent, zu Recht zwar, aber zu ausschließlich, auf die Personen in der Mitte des Bildes, auf das Psychische, auf die Stimmung in ihnen, auf die Stimmung in der Landschaft, auf deren Mitwirkung überhaupt, und insgesamt auf einen Gewinn an menschlicher, vertrauterer Wirklichkeit gelegt, und gelegentlich noch das Verhältnis zwischen Maria und dem Gekreuzigten - als Zwiesprache verstanden - hinzugenommen⁵. Zumeist wurde das Kruzifix, regelmäßig die beiden Schächer, als kompositionell an den Rand gestellt, zwar richtig beschrieben - "beiseite geschoben" ist das wiederkehrende Wort -, zu Unrecht in der Auslegung aber, wenn ich so sagen darf, beiseite stehengelassen. Dabei sollte die Beobachtung des Anschaulichen durch Johannes Jahn (1953) und Lottlisa Behling (1957), daß das Ästegewirr des entlaubten Baumes (erzähltechnisch: in einem Vergleiche) noch einmal die Dornenkrone Christi meine⁶, uns aufmerksam lassen und warnen, den Kontext, in dem die Personen in der Mitte auftreten, zu sehr

⁴ Christian Altgraf zu Salm, Gisela Goldberg, *Alte Pinakothek München, Katalog II, Altdeutsche Malerei*, München 1963, p. 57; Peter Halm, „Eine Gruppe von Architekturzeichnungen aus dem Umkreis Albrecht Altdorfers“, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 2, 1951, pp. 127 sqq. Zitat p. 151.

⁵ Curt Glaser, *Lucas Cranach*, Leipzig 1923, pp. 24 sqq.; Hans Posse, *Lucas Cranach der Ältere*, Wien 1942, p. 8; H. Lilienfein, *Lukas Cranach und seine Zeit*, Bielefeld² 1944, pp. 11 sq.; Johannes Jahn, „Der Weg des Künstlers“, *Lucas Cranach der Ältere, Der Künstler und seine Zeit*, ed. Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1953, pp. 17 sqq., bes. 25 sqq.

⁶ Johannes Jahn p. 26; Lottlisa Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957, p. 119. Vgl. Dürer's Kupferstich *Hl. Eustachius* (B 57, um 1500/02).

abzuschwächen. Weiterhin wäre zu fragen, ob die beiden Schächer für eine Deutung Christi und mit Christus wiederum zusammen für eine Deutung Mariae und Johannis übersehen werden dürfen⁷. In der Einheit, so müßte man sagen, dieses nach links und rechts zugleich geschiedenen Kreises (Dreiecks) der drei Kreuze, welcher im Vordergrund durch den kreisrunden Baumstumpf präludiert wird, und in der Einheit dieses Kreises mit den Personen, die das Kreiszentrum besetzt halten, darin besteht die Komposition.

Daß Teile der Komposition bei der Auslegung des Bildes allzuleicht beiseite gelassen, daß deren Einheit übersehen und nicht bedacht wurde, führte vielleicht dazu, daß das Bild in der Ikonographie, als Teildisziplin der Kunstwissenschaft, seinen Rang noch nicht gewonnen hat; in dem ausführlichen Handbuche von Gertrud Schiller (1968) z.B. wird es garnicht genannt und in dem kürzeren Handbuche von Louis Réau (1959) wie in dem einschlägigen Artikel von Géza Jászai (1970) im Lexikon der christlichen Ikonographie läuft es in Zusammenhängen mit, aus denen es bedeutend herausragt⁸.

⁷ Mit Ausnahme der teilweisen Annäherung an die hier vorgetragene Auffassung bei Otto Benesch, „Zur altösterreichischen Tafelmalerei“, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 2, 1928, pp. 63 sqq. bes. 99, die ohne thematische Ausarbeitung und ikonographische Bestimmung und, vielleicht deshalb, ohne Folgen in der Cranach-Literatur blieb: "Was einst Aufruhr und chaotisches Suchen war, hat sich zu grandioser Form verfestigt. Die Spannung und Intensität haben nicht nachgelassen, sind eher gestiegen. Das einsame Menschenpaar, das auf dem verlassenen Blutacker inmitten der unheimlichen Wahrzeichen des Hochgerichts händeringend steht, ist von so unsagbarer Größe des irdischen Jammers erfüllt, daß daneben alles Sakrale, göttlich Rituelle der Kreuzigung schweigt. Kein Nimbus, kein Strahlenkranz. Es ist eine tiefe menschliche Tragödie. Aber so unermeßlich groß, daß sich die Natur mit dem gequälten Menschenherzen aufbäumt und die düster geflammte Wetterwand drohend hinter dem unschuldig Gekreuzigten aufsteigt." Ebenso in Otto Benesch, *Die deutsche Malerei von Dürer bis Holbein*, Genf 1966, p. 65.

⁸ Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst, II: Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968; Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétienne* II, ii, Paris 1957, p. 502; Géza Jászai, „Kreuzigung Christi“, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, Freiburg 1970, p. 634; ebenfalls einfach mitgeführt in: Paul Thoby, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente, étude iconographique*, Paris 1959, p. 221.

Die genannte Eigentümlichkeit der Komposition könnte auch dazu dienen, die historische Stellung des Werkes zu bestimmen. Durch die Anordnung des Kreuzes unterscheidet es sich von den früheren und üblichen Darstellungen der drei Kreuze auf Golgotha, für die Cranach's früheres Gemälde in Wien (Kunsthistorisches Museum, um 1500) und sein früherer Holzschnitt (1502) stehen mögen; und durch die Stellung Mariae und Johannis inmitten der drei Kreuze unterscheidet es sich keineswegs weniger gründlich von den folgenden, mit ihm verbundenen Darstellungen, für die Cranach's späteres Gemälde (früher in Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1515) und eine Zeichnung des Monogrammisten J. S. in Berlin (Kupferstichkabinett, 1511) stehen mögen.

In der Abweichung von den früheren Darstellungen des Gegenstandes wurde dabei keineswegs ein hieratischer Kanon preisgegeben (so Glaser⁹) oder zugunsten einer Stärkung des Wirklichkeitscharakters ein symbolisch-repräsentativer Charakter abgeschwächt (so Jahn¹⁰), denn das Gemälde in Wien und der Holzschnitt lassen sich weder als hieratisch noch als symbolisch-repräsentativ bezeichnen. Die Kreuzigung wurde in ihnen viel eher mit Drastik und Derbheit geschildert, Momenten, von denen Cranach bei der Arbeit an dem Münchner Bilde absah.

Cranach wich vielmehr von der Tradition ab, ein besonderes Moment des Evangelienberichtes mit darzustellen, welches sowohl bei repräsentativen, hieratischen, symbolischen wie realistischen, drastischen und anderen Darstellungsweisen beachtet zu werden pflegte. Übereinstimmend wird im Evangelium berichtet:

Zusammen mit ihm wurden dann zwei Räuber gekreuzigt, einer zur Rechten und einer zur Linken (Mt. 27,38). Mit ihm kreuzigten sie noch zwei Räuber, einen zu seiner Rechten und einen zu seiner Linken (Mk. 15,17). Als sie an den Ort kamen ...kreuzigten sie ihn dort und die Verbrecher, den einen zur Rechten und den anderen zur Linken (Lk.

⁹ Glaser p. 26.

¹⁰ Jahn p. 26.

23,33). Und Johannes endlich, seinerseits das Hoheitsmotiv durch rhetorische Mittel ausgestaltend: *dort kreuzigten sie ihn und mit ihm zwei andere, rechts und links, Jesus aber in der Mitte* (Jh. 19,18).

Das anschauliche, bildmäßige Äquivalent dieser erzählenden Aussage ist die übliche Darstellung. Indem Cranach von der Nebeneinanderreihung der drei Kreuze abwich, verzichtete er darauf, dieses Moment der Erzählung in der Bildsprache evident zu machen.

Bei genauerem Berachten des Bildes bemerkt man allerdings, daß Cranach die Anordnung der Kreuze doch so traf, daß die Schächer, von Christus her gesehen, links und rechts vor ihm gekreuzigt sind. Auf diese Weise vermied es Cranach, der als unantastbar geltenden Überlieferung aller vier Evangelisten förmlich zu widersprechen. Mit vermehrter Dringlichkeit aber wird man nach dem Grunde suchen, der ihn veranlassen konnte, von der Darstellungsnorm abzuweichen, und nachsehen, wieweit dieser Grund trägt, wenn die neue Anordnung nicht als artistische Willkür beurteilt werden soll, die sich ohne aus der Sache gewonnene Begründung der Tradition entzieht. Dabei muß das Doppelte gesehen, muß die Auseinandersetzung Christi und der Schächer, der einen nach links und des anderen nach rechts, mit der Anordnung aller drei im Kreise, durch welchen Christus, von den Schächern geschieden, doch wieder mit ihnen ins gleiche gebracht wird, zusammengekommen werden. Das zu würdigen hilft Markus.

Lukas hat zwar eine hier hervorhebenswerte Prophetie des Jesaja (Js. 53,12) auf das Ganze der Passion Christi bezogen in Christi Ausspruch: *Denn ich sage euch, was geschrieben steht: „Zu den Übeltätern wurde er gezählt“, muß an mir erfüllt werden* (Lk. 22,37); doch Markus hat diese Prophetie unmittelbar an den Satz über die Aufstellung und die Anordnung der Kreuze angefügt und auf diese bezogen: *Und es wurde die Schrift erfüllt, die sagt: „Zu den Übeltätern wurde er gezählt“* (Mk. 15,28).

Nun erkennt man das neue Thema. Man sieht, daß Cranach von der Darstellung der Aufreihung der drei Gekreuzigten und der Auszeichnung, der Hervorhebung und Erhöhung Christi inmitten ihrer abwich; und statt dessen zunächst darstellte, daß Christus, der unter die

Übeltäter gezählt wurde, mit ihnen ins gleiche gebracht wurde. *Tamen est latronibus / par in passionibus*¹¹. In anschaulicher Weise und für seine an die übliche Darstellung gewöhnten Zeitgenossen überraschend, machte er neben der neuen Hervorkehrung der Gleichheit auch die Dialektik sichtbar, die in dieser Gleichheit liegt, indem Christus, mit den Schächern ins Gleiche des Kreises geordnet, doch von ihnen geschieden und ihnen, für uns, entgegengesetzt, entgegengeordnet ist.

Dieses: Gleichheit mit, Geschiedenheit von und Gegensatz zu den Schächern, ist aber, wie gesagt, nur das eine Moment der Komposition, denn die drei Kreuze stehen kompositionell auf der Peripherie eines Kreises, in dessen Zentrum Maria und Johannes stehen, sie bilden, sie sind die Situation dieser beiden Menschen in ihrer Mitte, die sich eigentümlich genug zu ihm und zueinander verhalten.

Zunächst Maria: sie steht mit Johannes zusammen in dieser Situation, steht selbst vor Christus und schaut suchend - fragend - wartend zu Christus auf: in der Situation vor einem mit Schächern ins Gleiche gebrachten Sohn.

Dabei ist das Fragen und das Suchen Mariae in dieser Situation nicht als Zweifel auszulegen, wie es Kirchenväter in der Gefolgschaft des Origenes (um 185-253/4) gelegentlich getan haben, der in seinen Predigten über Lukas, angesichts der Weissagung des Simeon bei der Darstellung Christi im Tempel: *aber auch deine eigene Seele wird ein Schwert durchdringen* (Lk. 2,35), fragte: *quis est iste gladius, qui ... etiam Mariae cor pertransit?*, und die Prophetie auslegte: *et tuam ipsius animam ... pertransibit infidelitatis gladius ... cum videris illum, quem*

¹¹ Franz Josph Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters I*, Freiburg 1853, p. 81. Hymnus: Plange Sion Filia, Vers 18/9. Mone merkt (p. 165) zu Vers 18 an: S. Augustini serm. 285, 2: *crux Christi in medio non fuit supplicium sed tribunal, de cruce quippe insultantem latronem damnavit, credentem liberavit*. Eine Deutung der Anordnung der gereihten Kreuze, die für Cranach, wie gezeigt, nicht gilt.

*Filium Dei audieras ..., crucifigi et mori, et suppliciis humanis esse subiectum ...*¹².

Hier ist von Unglauben und Zweifel nichts zu sehen. Cranach beschränkte sich darauf darzustellen, daß Maria im Schmerz ihre rechte Hand verdreht, beide Hände ringt, in Trauer und mild aufschaut und daß - wenn wir die poetischen Bilder richtig beziehen -, so wie der Baum hinter ihr aufsteigt und das Gewirr des Gezweiges emporhebt, ebenso ihr Blick aufsteigt, das Haupt und die Dornenkrone Christi aufnimmt, eines Christus, der im Tode ihrem fragenden Suchen antwortlos, schweigend wurde, wie der Totenkopf zu seinen Füßen aufschreit. Sodann Johannes: Er steht an ihrer Seite wie ein Sohn. Er ist ihr untergehakt verbunden, er dreht sich zu ihr und wendet sich, wie man an den Händen sieht, aus dem Gebete heraus mit seinem Daumen gegen sie, ihr eröffnend, was sich ihm im Gebete ergab.

Wie Maria diese Situation in Schmerz, mit Trauer, in stillem Innehalten, in antwortloser Frage erfüllt, so Johannes antwortend, an Maria sich wendend und ihr das im Gebete Aufgegangene eröffnend.

Cranach sagt nicht, worin der Trost des Johannes liege. Die Schrift, auf die sich das Bild bezieht, legt nahe, daß Inhalt der Tröstung sei, daß die Vorgänge schriftgemäß seien, wie wir schon von Lukas hörten, daß die Situation schriftgemäß sei.

Diese Schriftgemäßheit spielt in der Auffassung der Passion eine bedeutende Rolle. Ich erinnere an den Bericht über den Gang nach Emmaus (Lk. 24,13-35). Nach der Schilderung des Weges und dem Bericht der Rede der Jünger, die dem unerkannt zu ihnen getretenen Christus, der anscheinend mit den Vorgängen in Jerusalem nicht vertraut war, nun die Ereignisse schilderten, hob Jesus selbst die Schriftgemäßheit hervor: *O ihr, die ihr unverständlich und zu trägen Herzens seid, um zu glauben an alles, was die Propheten geredet haben. Mußte nicht der*

¹² Migne, *Patrologia Graeca*, XIII, pp. 1845 sq.; vgl. dazu die Erörterung bei Cipriano Vagaggini, *Maria nelle opere di Origene* (Orientalia Christiana Analecta, vol. 131), Rom 1942, pp. 162 sqq.; ebendort § 57, p. 206, ein Verzeichnis anderer zustimmender Kirchenväter; weiteres bei Carlo Cecchelli, *Mater Christi*, IV, Rom 1954, p. 96.

Christus dies leiden und dann in seine Herrlichkeit eingehen? Und er begann ihnen bei Mose und bei allen Propheten und legte ihnen in allen Schriften aus, was über ihn handelt. - Das gleiche wiederholte sich bei der Erscheinung Christi vor den Elfen (Lk. 24,44 sqq.). Die häufigste Betonung der Schrifterfüllung - und zwar nicht als Auslegung Christi, sondern als Reflexion und Erkenntnis des Verfassers, als unmittelbarer Zusatz zu der Erzählung – findet sich bei Johannes, ja kennzeichnet gerade das Denken desjenigen, der sich mit dem seinem Gebete erwachsenen Troste hier an Maria wendet. So betont Johannes mehrmals, als über die Kleider das Los geworfen wurde (Jh. 19,24), als es Christus düstete (Jh. 19,28), als seine Seite durchbohrt wurde (Jh. 19,37), daß alles dies schriftgemäß vor sich gegangen.

In diesem Umkreise ist die Tröstung des Johannes zu verstehen. Doch ist in einer strengen Auslegung, die wir Cranach schulden, festzuhalten, daß Cranach die Tröstung nach ihren Mitteln und Argumenten nicht kennzeichnete, sondern darnach, für was sie als Trost zu gelten habe, als Antwort, aus dem Gebete hervorgehend, an eine traurige, schmerzvolle und fragend das antwortlose, dornengekrönte Haupt ihres Sohnes suchende Maria. Beides, Frage und Antwort, als die Erfüllung jener Situation, inmitten der ins Gleiche gebrachten und darin geschiedenen Gekreuzigten zu sein.

Diese Komposition ist so erstaunlich, daß die Frage berechtigt erscheint, ob sie ganz oder, wenn nicht ganz, wieweit sie aus Cranach's eigenem Vorstellen und seinem Bilden erwuchs. Als zweite Frage schließt sich die nach dem Titel des Bildes an, der in "Kreuzigung" oder in "Christus am Kreuz" nicht gefunden sein kann. Soweit ich sehe, konnte im Bereiche der bildenden Kunst bisher kein Vorbild gefunden werden, zu dem Cranach sich verhalten hätte. Ich möchte die Aufmerksamkeit darum auf zwei miteinander verbundene Traditionen der Geschichte der deutschen Literatur lenken: auf das Passionsspiel und die Marienklage.

Laut Ehrismann hat die Geschichte des Passionsspieles drei Perioden: seine Anfänge lagen im 13. Jahrhundert, seine Ausbildung im 14. Jahrhundert und seine Blütezeit dauerte von 1400 bis 1515, zu der

hier interessierenden Zeit also, darauf folgte sein Verfall¹³. In dieses Passionsspiel pflegte die Marienklage, die auch selbständig vorkommt, teils als eigene Szene, teils in einen längeren Gang der Begebenheiten auf Golgotha verflochten, eingebaut zu sein¹⁴. Zunächst die selbständige Marienklage.

Eine Marienklage, das ist, was wir auf Cranach's Gemälde vor uns sehen, denn in dieser ist nicht Christus, sondern Maria, vor dem Kreuze Christi stehend, die Hauptperson. Sie beklagt sein Leiden, seinen Schmerz, seine Wunden, beklagt seinen Tod und beklagt um dessentwillen sich selbst, sie spricht solcherart ihre Situation aus. In einem Beispiel:

- I. ôwê der jaemerlîchen klage,
 die ich muoter einiu trage
 von des tôdes wâne!
- II. weinen was mir unbekannt,
 sît ich muoter was genant
 und doch mannes âne.
- III. nû ist ze weinen mir geschehen,
 sît ich dînen tôt muoz sehen,
 den ich âne swaere gar
 muoter unde meit gebar.

¹³ Gustav Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters* II, ii, 2, München (1935) 1955, p. 559.

¹⁴ Grundlegend: Anton Schönbach, *Über die Marienklage*, Graz 1874; Ferner: Richard Froning, *Das Drama des Mittelalters* (Kürschners deutsche Nationalliteratur, XIV, 1-3 [1891], pp. 247 sqq.; Gustav Ehrismann pp. 557 sqq.; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, I, Salzburg 1957, pp. 243 sqq.; Theo Meier, *Die Gestalt Mariens im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters* (Philologische Studien und Quellen), Berlin 1959 (wichtig); Hans Fromm, „Mariendichtung“, in: Merker-Stammler, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, II, ²1959; Anke Roeder, „Passionsspiele“, *Kindlers Literatur-Lexikon*, V, Zürich 1969; Hans Rupprich, *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*, Teil I, München 1970, pp. 247 sqq. (Helmut de Boor und Richard Newald, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, IV, i,).

- V. ôwê kint, diu wengel sint
 dir so gar erblichen;
 al diu kraft, al diu maht
 ist dir sô gar entwichen.
- XVIII. dîne nôt diu noetet mich,
 dîn bluot daz roetet mich,
 dîn tôt der toetet mich.

Diese Strophen stammen aus dem Normalbestand einer Marienklage, den Anton Schönbach in seiner einschlägigen Untersuchung hergestellt hat¹⁵.

Meistens tritt Johannes hinzu als Tröster, der auf die Vorherbestimmtheit, damit auf Notwendigkeit und Zweck des Leidens und Sterbens Christi als solchen Trost hinweist, so z.B. in der Lichtenthaler Marienklage¹⁶.

97. Frawe, ez wart alzo gedaht,
 e deu werlt burde vollebraht,
 daz er sterben solte
100. An ainem galgen alz ain diep,
 dem deu werlt ward alzo liep,
 daz er si losen bolde
103. Von dem piterleichen tot:
 daz sprach selbe der milte got
 zu seinem liebsten kinde.
106. Dar zu ist dein sun erkorn,
 der da von dir ist geporn:
 da von der klag erwinde!

¹⁵ Schönbach pp. 2 sqq.; Froning pp. 249 sqq. (darnach zitiert).

¹⁶ Franz Joseph Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, Karlsruhe 1846, I, pp. 31 sqq.; Froning pp. 251 sqq. (darnach zitiert).

In einer Marienklage aus der bayerisch-österreichischen Gruppe, aus Böhmen¹⁷, findet sich als Trost ausdrücklich der Schriftverweis:

21. Owe, owe! Maria, müter, raine mait!
 sein marter wart mir vor gesait,
23. di er leidet ane schult,
 do mit di schrift nu wirt erful.

Maria in Trauer und Schmerz vor dem Kreuz, in stummer Klage und von Johannes getröstet, das ist, was Cranach hier darstellte. Das Gemälde wäre richtiger also als "Marienklage" zu bezeichnen¹⁸.

¹⁷ Schönbach pp. 55 sqq.

¹⁸ Setzt man, wie ich vorschlage, diese, wie es scheint, einzigartige Darstellung als eigenen ikonographischen Typus „Marienklage“ fest, der in der Literaturgeschichte weiter belegbar ist, so bedarf es einer Absetzung von demjenigen Typus, der mit ihm motivisch verwandt ist und als „Stabat-mater“ zu bezeichnen wäre. Diesen Typus vertritt als früheres Werk die Kreuzigung des Meisters des Marienlebens in Köln (Wallraf-Richartz-Museum) und als späteres das schon genannte Bild Cranach's in Bonn. Dieser Typus ist im Falle des Meisters des Marienlebens nicht damit zu erledigen, daß man erwähnt, daß die Bildtafel ursprünglich in zwei Flügel geteilt war (so Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, V, München 1952, p. 31, und idem, *Die Deutschen Tafelbilder vor Dürer*, I, München 1967, p. 63, Nr. 174). Der Meister des Marienlebens nutzte diesen Umstand eben zu einer Darstellung vom Stabat-mater-Typus. Der Stabat-Mater-Typus zeigt Maria im Schmerz (von Johannes getröstet) neben und gleichen Ranges mit dem oder den Gekreuzigten. Maria und der Gekreuzigte sind Inhalte gleichen Gewichtes, wie sich der Betende im *Stabat Mater* - welches aus dem 12./14. Jahrhundert stammt, im 15. Jahrhundert zuerst in einem Brevier (Arezzo, 1447) nachweisbar und 1727 mit und für das neu eingerichtete Fest Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis als Sequenz in das Missale gekommen ist (Daten aus *Lexikon für Theologie und Kirche* 2, IX, Freiburg 1964, Sp. 1000) - zunächst an Maria und über sie als Mittlerin dann an den Gekreuzigten wendet, dessen Leiden er sich erschließen und erfassen will. In der Marienklage aber ist ausschließlich Maria (von Johannes getröstet) der Inhalt: das Kreuz ist für sie da, nicht für den Betenden, ist ihr Umstand und Bezug. Die Marienklage ist ein Marienbild oder ein Bild Mariens und Johannis, nicht ein Bild des Gekreuzigten. Der Gekreuzigte ist künstlerisch zum Umstand reduziert, solcherart aber, wie erläutert, dazu gehoben, die menschliche Situation Mariens und Johannis wesentlich auszumachen.

Doch möchte ich nicht nur auf die selbständigen Marienklagen hinweisen, sondern auch auf die Passionsspiele, soweit die Marienklage in sie, wie meistens, eingebaut ist. Soweit ich sehe, werden in den selbständigen Marienklagen die Schächer nicht erwähnt, welche die Situation Mariens und des Johannes bei Cranach wesentlich mitbestimmen. Cranach fand diese Situation der Klage vor Christus bei drei Kreuzen in den Passionsspielen als Szene vor. Im Egerer Passionsspiel¹⁹, ebenfalls aus der genannten bayerisch-österreichischen Gruppe, findet sich auch, als Anordnung des Hannas, daß Christus mit den Schächern ins Gleiche gebracht werden soll:

holt auch die zwen schecher sein genoss,
die in dem stock siczen gefangen,
das sy auch pey im hangen
wan es ist müglich und zimpt sich wol,
das gleich bei gleich hangen sol.

Um so bedauerlicher ist es, daß gerade das Wiener Passionsspiel²⁰ aus dieser bayerisch-österreichischen Gruppe, dessen Aufführungen der Bildschnitzer Wilhelm Rollinger von 1486 bis 1519, also auch zur Zeit, als Cranach in Wien weilte, leitete²¹, in den entscheidenden Passagen nicht erhalten ist.

¹⁹ Karl Bartsch, „Über ein geistliches Schauspiel des 15. Jahrhunderts“, *Germania, Vierteljahresschrift für deutsche Altertumskunde* III, 1858, 267 sqq. (Klage ab p. 281).

²⁰ Ehrismann p. 566.

²¹ Darüber bes. Kindermann. Cranach scheint aus der Aufführung (Regie und Bühnenbilder) allerdings keine Anregung erhalten zu haben, wenn Kindermanns Meinung zutrifft, daß der Bildschnitzer Rollinger von seinen Regie- und Bühnenbildentwürfen als Spielleiter in den Passionsdarstellungen des (im zweiten Weltkrieg zerstörten) Chorgestühles für St. Stephan in Wien Gebrauch machte. Vgl. die Aufnahmen der Golgothaszene in: Ernst Klebel, *Das Alte Chorgestühl zu St. Stephan in Wien* (Österreichs Kunstdenkmäler IV), Wien 1925, Abb. 117, 119.

Ich fand bei der weitgehenden Gleichheit aller Werke innerhalb dieser Gattung²² unter den gedruckten, selbständigen oder in Passionsspielen eingebauten Marienklagen, soweit ich sie durchsah²³, keine so spezielle, einer von ihnen und Cranach's Bild gemeinsame Abweichung, daß sich eine besondere Verbindung hätte herstellen lassen.

Überblickt man die erhaltenen Fassungen der Marienklage, so erhellt der hohe dichterische Rang deutlich, den die Marienklage in Cranach's Gemälde gewonnen hat.

Cranach ließ die in den Passionsspielen im Laufe der Zeit immer mehr hervortretenden Ohnmachten Mariens beiseite²⁴, er gab Maria still und innig und konzentrierte ihren ruhigen Blick auf Haupt und Dornenkrone Christi.

²² S. Schönbachs Untersuchung.

²³ *Lichtenthaler Marienklage*, s. oben; *Benediktbeurer Passionsspiel*, Froning (Klage pp. 296 sqq.); *Trierer Marienklage*, Heinrich Hoffmann, *Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Literatur* II, Breslau 1837, 259 sqq. (Nachdruck Hildesheim 1969); *Frankfurter Passionsspiel von 1493*, Froning, (Klage pp. 517 sqq.); *Alsfelder Passionsspiel*, Froning (Auftritt Mariens p. 776, Klage pp. 779 sqq.); *Marienklage*, ed Docen, Hoffmann II, 280 sqq.; *Gundelfinger Grablegung Christi*, Mone, *Schauspiele* (s.oben) II, 119 sqq.; *Egerer Passionsspiele*, s. oben; *Marienklage aus Böhmen*, s. oben; *Breslauer Marienklage*, Alwin Schultz, „Bruchstücke eines Passionsspieles“, *Germania*, XVI (N. F. IV), 1871, 57 sqq.; *St. Galler, Engelberger, Luzerner Bruchstücke*, alle: Mone, *Schauspiele* (s. oben) I, 198 sqq.; *Prager Marienklage*, Schönbach 63 sqq.; *St. Galler Passionsspiel*, Mone, *Schauspiele* I, 49 sqq. (Klage pp. 105, 120 sq.); *Donaueschinger Passionsspiel*, Mone, *Schauspiele* II, 150 sqq. (Klageverse registriert bei Schönbach p. 44). Der zentrale Versbestand der Marienklagen beruht entsprechend dem Nachweis durch Schönbach auf der - wahrscheinlich von Gottfried von St. Viktor (gestorben ca. 1194) gedichteten - Sequenz: *Planctus ante nescia*, abgedruckt Schönbach pp. 6 sqq. Ergänzend: *Konstanzer Spiegel*, Mone, *Schauspiele* I, 204 sqq. (Klage pp. 227 sqq.)

²⁴ Das detaillierende Ausmalen des Leidens Mariae, wovon Cranach, wie gezeigt, gerade abrückte, geht auf den Bernhardstraktat (*Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris eius*, Migne, *Patrologia Latina*, 182, pp. 1133 sqq) zurück, der von Abt Ogier von Locedio (gest. 1214) stammt, den im Mittelalter neben dem Anselmtraktat (*Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Domini*, Migne, *Patrologia Latina*, 159, pp. 271 sqq) einflußreichsten. Über diesen Punkt und den Einfluß der Traktate s. Theo Meier.

Um für alle nötigen Orte (Mansionen) Platz zu haben, pflegten die drei Kreuze auf der Passionsbühne am Rande der Bühne aufgestellt zu werden, in der Regel im Osten, wofür der Plan des Alsfelder Passionsspieles stehen mag²⁵.

Ortus ex opposito

Primum castrum Herodis	ex opposito	Annas Jherusalem
Secundum patris familias et reguli	ex opposito	Synagoga
Tercium Pilati	ex opposito	Caiphas Nicodemus
Quartum Marthe cum suis	ex opposito	et Joseph

Crux Latronis, Crux Salvatoris Thronus, Crux Latronis

Desertum Johannis disponatur ad placitum

Bühnenplan des Alsfelder Passionsspieles (nach Froning, op.cit.).

Cranach's Eigenes und, im Passionsszenarium nicht zu erwarten, ist die Anordnung der drei Kreuze in einem im Runde des Baumstumpfes präludierten, nach links und rechts zugleich geschiedenen Kreises, der wiederum die Situation der Maria und Johannes ist, wie ich es beschrieben und auszulegen versucht habe. Cranach's Eigenes ist die Unterscheidung, daß die Schächer auf der Seite des Gehölzes bleiben, daß Maria und Johannes vor den Bäumen stehen, daß Christus aber an den Abhang des Berges Golgotha gerückt und isoliert ist, auf das Ganze

²⁵ Aus: Froning p. 267; über Rollinger frühere Anm.

einer Welt bezogen, sichtbar vor Himmel und Erde, vor Tal und Berg, vor Fluß und Wald, und tropfenden Blutes über den Wohnungen der zu erlösenden Menschen am Kreuze hängend, von wirbelnden Tüchern umschlungen, der Erde hoheitsvoll in die Wolken enthoben²⁶.

Diese Komposition ist aber auch einzigartigen Ranges im Gesamtwerk Lukas Cranach's. Dieses Bild scheint in der Einheit des Gewichtes des Gegenstandes und der Höhe der Gesinnung das bedeutendste seiner Werke zu sein. Das Verhältnis zwischen Menschen und dem Gekreuzigten²⁷, wie Menschen es vor ihm aussprechen, das Cranach schon früher die innerlich erregtesten Menschen erfinden ließ - wofür die Stigmatisation des Franziskus in Wien (Akademie der bildenden Künste, kurz nach 1500) und der büßende Hieronymus, ebenfalls in Wien (Kunsthistorisches Museum, 1502) stehen -, erfuhr hier seine in Cranach's Werk bedeutendste Auslegung.

Das Problem, wie Menschen sich vor dem Gekreuzigten bewähren, scheint sich durch den Ortswechsel nach Wittenberg in den entstehenden reformatorischen Kreis, so muß aus Cranach's Werk gefolgert werden, gelöst zu haben; damit entschwand die auf das Bedeutende zielende Antriebskraft seiner Kunst. Aus den von ihm wohl als Beruhigung empfundenen bürgerlichen und höfischen Lebensverhältnissen, in die er eingetreten, erwachsen jetzt seine schönsten Bilder, aus dem Bürgerlich-Familiären seine Marien mit Kind, seine Heiligen Familien und Heiligen Sippen, aus dem Bürgerlich-Höfischen seine Porträts, für die an die Bildnisse Herzog Heinrichs des Frommen von Sachsen und seiner Gemahlin Katherina, beide in Dresden (Staatliche Kunstsammlung, 1514), erinnert sei.

Einmal ist Cranach jedoch in Aufsehen erregender Weise zu seinem alten Thema zurückgekehrt, einen Menschen vor dem Gekreuzigten darzustellen. Er stellte Kardinal Albrecht von Brandenburg

²⁶ Cranach hob die Marienklage, dieser gesteigerten Bedeutung entsprechend, in der Stillage in den Hohen Stil an.

²⁷ Vgl. Jahns Bemerkungen p. 27.

kniend vor dem Gekreuzigten²⁸ dar. Hier ist aber nicht von Ergriffenheit die Rede. Vielmehr wurde der Kardinal aus reformatorischer Gesinnung²⁹ in deklamatorischer Schärfe dem Gekreuzigten entgegengesetzt, damit er in seinem Porträt sich als der erweise und erkenne, der er, nach Cranach's Verständnis, war: Der Gekreuzigte auf Golgotha im schwarzen Himmel, totenstarr und einsam, wegwehenden Tuches, daneben der Kardinal im majestätisch ausgebreiteten, wallenden Rot seines Mantels auf weichem Pfühl, zu Christus die Hände faltend, aber gelangweilt an ihm vorbei in die Ferne sinnend.

Bei aller Großartigkeit dieser Komposition Cranach's wird man doch die vielfältigen Vermittlungen vermissen, welche die besondere Dichte seiner Marienklage ausmachen.

²⁸ München, Alte Pinakothek, Nadelholz, 1,58 x 1,12, um 1520/25.

²⁹ Zu der Meinung Luthers über Albrecht von Brandenburg, vgl. *D. Martin Luthers Werke*, Kritische Gesamtausgabe, vol. 58,1 (Weimar 1948), 182 sqq. (Gesamtregister, Verzeichnis der Stellen und Regesten). Für die in Frage stehenden Jahre war Luthers Sendschreiben an den Kardinal, sich in den ehelichen Stand zu begeben, von 1525, besonders charakteristisch. Op. cit. vol. 18, Weimar 1908, pp. 403 sqq. Hubert Jedin äußerte im Hinblick auf meine Deutung der Darstellung des Kardinals vor dem Gekreuzigten in einem Brief vom 19. Oktober 1972 Zweifel, er glaube, daß das Bild (sc. aus Luther's Umkreis) den Kardinal zu dieser Frühzeit der Reformation nicht kritisch ablehnen könne. Jedin kam nach der Durchsicht der *Festschrift für August Franzen: Von Konstanz nach Trient*, ed. Remigius Bäumer, Paderborn 1972, und der Lektüre des Beitrages von F. Schrader über Albrechts Wirken im Erzstift Magdeburg in einem Brief vom 19. Januar 1973 auf die Frage zurück, dieser Beitrag Schrader's scheine meine Auffassung zu begünstigen; und Jedin schloß: wenn die Datierung näher an 1525 läge, könne man sich (sc. als Historiker) vorstellen, daß Cranach den Verfolger des Luthertums charakterisieren wollte, das Bild mithin ein Kampfbild sei. Wobei ich selbst in dem Bilde eher eine Mahnung, einen Appell sehe.

Dürer, Das Letzte Abendmahle von 1510 (aus der Großen Passion), Holzschnitt, ein erzählendes Bild.

Ich werde nun die Komposition des Letzten Abendmahles von Albrecht Dürer zu erläutern versuchen, die 1510 von Dürer entworfen und dann in Holz geschnitten wurde (39,5 x 28,4 cm). Ich werde die Komposition langsam und ausführlich beschreiben, sodaß die Beschreibung auch einem Leser, der von Kompositionsanalyse noch nicht viel erfahren hat, als eine Hinleitung dienen könnte. Das Ziel ist, die Wechselbeziehung der Teile zueinander und zum Ganzen deutlich werden zu lassen und Erfahrung über die immanente Organisation eines Kunstwerkes zu vermitteln, über die Komposition, vorzüglich als Figuren- und Gruppenfolge.

Die Komposition eines Kunstwerkes wurde zum ersten Mal durch den Humanisten Leon Battista Alberti in das Zentrum einer Lehre von der Malerei gerückt, in seinem Traktate *De Pictura Libri Tres* (1435); ich habe andernorts genauer darzulegen versucht, was das heiße³⁰. Aber auch Dürer interessierte sich für die Komposition; um das zu erkennen, bräuchte man nur die genannte Abendmahlsdarstellung anzuschauen. Dürer hatte übrigens vielleicht schon 1507, spätestens 1512, zumindest einen Zugang zu einer Handschrift jenes Traktates des Alberti, wie die Kataloge der Bibliothek Regiomontan-Walther beweisen, die sein humanistischer Bekannter und wohl Freund Willibald

³⁰ Rudolf Kuhn, "Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei", *Archiv für Begriffsgeschichte* 28, 1984, 123-178, und in kürzerer Fassung: Rudolf Kuhn, *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*, Frankfurt 2000, 19-40.

Pirckheimer damals anlegte³¹. Doch komme ich zur Sache, dem Holzschnitt von 1510:

Vierzehn Personen sind anwesend: Christus, die zwölf Apostel (von denen Johannes, Petrus und Judas benennbar sind) und noch eine weitere Person. Ich möchte am ehesten die Person links am Rande, die über der Schulter eines der Apostel nur mit ihrem Kopfe sichtbar ist, nach ihrem Habitus aus der Schar der Apostel ausschließen: sie gelte als der Wirt (Mt. 26,18).

Die vierzehn Personen wurden in Einzelfiguren und Gruppen gegliedert; merklich trennen räumliche *Zäsuren* die Christus/Johannes-Gruppe von den nächsten Apostelgruppen links und rechts. Das ist nicht als ein künstlerisches Arrangement abzutun, sondern war das wichtigste Mittel, Sinneinheiten zu schaffen und diese Sinneinheiten von einander abzuheben: z.B. wurde dasjenige, was in mehreren Personen in der Apostelgruppe links dargestellt und dadurch vereinigt wurde, als solche, in sich vielleicht komplexe Sinneinheit neben die nächste, ebenfalls vielleicht komplexe Sinneinheit gestellt. Schaut man genauer zu, bemerkt man zwei weitere, wichtige Zäsuren: denn deutlich wurde Judas rechts von der Apostelgruppe rechts, in der Petrus zu erkennen ist, durch eine räumliche Zäsur abgesetzt; diese Zäsur bildet sogar mit jener Zäsur rechts neben Christus eine räumliche Zäsurgasse, sie ist mit ihr gleicher Richtung, wird in ihr fortgesetzt; und ebenfalls deutlich wurde der stehende Apostel vorne links durch seine Stellung und Haltung von der Tischgesellschaft abgewendet und durch den oberen, die Schultern begrenzenden Kontur von ihr getrennt, so daß wir auch ihn als eine eigene Sinneinheit auffassen müssen.

Diese fünf (und es sind nur fünf) Einheiten wurden durch Zäsuren gleicher Stärke von einander getrennt: sie sind ranggleich.

³¹ So laut: *Albrecht Dürer 1471-1971* (Katalog der Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg), München 1971, p. 344, Kat. Nr. 627; der Druck nach dieser Handschrift, die Dürer 1522 vielleicht sogar erwarb, Basel 1540, nennt den Traktat *De pictura praestantissimi libri tres*. S.a. Alexander Birner, *Albrecht Dürers Marienleben. Studie zur Frage nach der Komposition*. Magister-Hausarbeit München 1996, p. 11, Anm. 73

Durchlaufen wir sie, so besteht die Komposition der Personen und darin die Disposition des Dargestellten aus einer Einzelfigur, einer Fünfergruppe, einer Zweiergruppe, einer Fünfergruppe und wieder einer Einzelfigur; sie ist symmetrisch; und so der Sinn.

Vergleicht man die fünf figuralen Einheiten des Näheren, so fallen *Unterschiede* auf, die Einheiten auf einander beziehen und von anderen trennen. Eine Einzelfigur kommt zweimal vor, auch symmetrisch disponiert, so der stehende Apostel links und der hockende Judas rechts: das ihnen unterscheidend Gemeinsame muß bestimmt und innerhalb des Gemeinsamen muß die Differenz zwischen ihnen aufgesucht werden. Auch die Fünfergruppe kommt zweimal vor, ebenfalls symmetrisch eingesetzt, und auch diese Fünfergruppen müssen auf das ihnen Gemeinsame und die Binnendifferenz hin angeschaut werden. Allein die Zweiergruppe kommt nur einmal vor: die Gruppe Christi und Johannis wurde von vorneherein dadurch ausgezeichnet; und das Auszeichnende konnte offenbar nur in einer Zweiergruppe, nicht z.B. einer Einzelfigur Christi, dargestellt werden; es betrifft demnach das Verhältnis Christi zu Johannes.

Ich nenne eine weitere Unterscheidung: Die Zweiergruppe Christi und Johannis ist zwischen den zu ihrer Seite breit entfalteten Fünfergruppen auffallend schmal, ja, sie nimmt nicht mehr Platz als die Einzelfigur des Apostels links vorne oder die des Judas rechts ein; so folgen einander eine schmale, eine breite, eine schmale, eine breite und nochmals eine schmale Einheit; also muß die Zweiergruppe Christi und Johannis auch mit den beiden Einzelfiguren des stehenden Apostels und des hockenden Judas auf das Gemeinsame und das Trennende hin beurteilt werden.

Und eine dritte Unterscheidung: Die Einzelfiguren, dank der sich duckenden Haltung des Judas auffallend, wurden unten plazierte, die Zweier- und Fünfergruppen darüber, so muß auch hier das Trennende realisiert und als Stufung verstanden werden. Über den höher plazierten Gestalten breiten sich noch weit hin die Strahlen Christi aus.

Derart betrachtet, bestimmen sich die figuralen Einheiten der Komposition, die Einzelfiguren, Zweiergruppe, Fünfergruppen mit- und

gegeneinander zu je ihrem besonderen und mehrschichtig aufeinander bezogenen Sinn.

Zwei weitere Gesichtspunkte seien kurz angefügt: es finden sich *Entgegensetzungen* und die *Mitte* wurde betont. Die Fünfergruppen wurden einander entgegengesetzt und sie stellen zugleich zwei Teile nur einer Handlung dar, welche Teile demnach für sich bestehen, einander entgegen und in Spannung bleiben und nicht in eine Einheit verschmelzen. Auch die Einzelfiguren wurden einander entgegengesetzt, doch ohne einen Handlungszusammenhang, als blanker Unterschied also. Und die Mitte, in welcher sich die Zweiergruppe Christi und Johannes und ihnen nahe der Teller mit dem verzehrten Lamm finden, wurde oben und unten, hinter und vor der Gruppe, durch Tischbein und Okulus betont. Auf diese Mitte ist jede Auslegung zu beziehen.

Der Apostel links. Nur er und Judas sind als Gestalten ganz, sind von den Füßen an zu sehen. Er ist aber offen gegen uns herantreten. Sich beugend, gießt er, bedächtig und konzentriert, aus einem Zinnkrug in einen Becher. Dem Tische abgewandt, durch den Schulterkontur auf sich hin und gegen den Tisch geschlossen, separiert er das Geschehen am Tische; es ist durch ihn, auch durch das Tischchen mit Tonschale und Tonkrug, eher verstellt als eröffnet, ist ferner gerückt, ferner auch seinem Tun, dem auf ein Trinken Gerichteten dieses einen Apostels: dort wird von Trinken wie Essen nicht gehandelt, auch das Paschalamme ist bereits verzehrt. Dank der Figurierung dieses Apostels in ganzer Gestalt wird der Betrachter statt auf ein besonderes, heraushebend isoliertes Tun auf die Ruhe seines Stehens, auf stille Bedächtigkeit und Konzentration eingestimmt. Damit muß sich der Betrachter zuerst erfüllen. -

Die Fünfergruppe aus Aposteln und Wirt links. Von den Gestalten der Zweier- und der Fünfergruppen wurden nur die Oberkörper dargestellt, durch den Kontrast zum stehenden Apostel und Judas klar akzentuiert; nur gelegentlich sieht man auf der Tischzarge Füße: diese Gestalten sprechen ihre Verhältnisse zu einander, ihr mit einander Umgehen, durch Bewegungen des Rumpfes, Bewegungen der Arme und Hände, Bewegungen des Kopfes aus; so sammelt sich die Wahrnehmung des Betrachters auf die Handlungen und die Handlung gewordenen

Gespräche. Die erste Fünfergruppe aus vier Aposteln und dem Wirt wurde binnen gegliedert: links zwei Gestalten und rechts zwei voran, die mittlere ins Dunklere zurückgesetzt. Die mittlere Gestalt stellt beiseite sinnendes Staunen dar. Diese Figur, und damit das beiseite sinnende Staunen, ist die Achse der Gruppe. Was Erstaunliches geschieht aber? - Die Handelnden sind im Lichte und sind auf einander zu bewegt. Der Linke, die Hände ineinander gelegt und vor die Brust gehoben, auch mit Schultern und Kopf vorgekommen, schnauzbärtig, schaut innig und treu auf Christus. Falls Dürer (einem in Passionsspielen gewählten Momente entsprechend, über das mich Helmut Rosenfeld, Universität München, seinerzeit informierte) die Frage: "bin ich's, den du meinst als Verräter" (*Ich bin es doch nicht, Herr*, Mt. 26,22; Mk. 14,19), bedacht haben sollte, dann erweist die Art seines Fragens bei Dürer diesen Apostel schon als innig und treu. Fremd an ihm ist der Wirt, der ihm neugierig über die Schulter und auf Christus und Johannes schaut. Auf der anderen Seite des Staunenden rechts ein weiterer Apostel, dem eine zweite Gestalt, ein Apostel, sich ebenfalls über die rechte Schulter beugt, ihm die Linke behutsam-ruhig auf die andere Schulter legend. Der vordere Apostel hat mit seiner Rechten sein Messer fest ergriffen, hat es kräftig, spitz gegen den Teller gestellt, und er weist mit dem linken Arme, in mächtigem Schwung weit über den rechten Arm hinweg, und mit seiner Hand auf den Schnauzbärtigen hin, den Kopf gegen die Schulter und zu Petrus geneigt und gewendet, welcher weit rechts am Tischende sitzt. Was Erstaunliches hier geschehe, wird noch nicht eindeutig klar; wir sehen bislang nur des rechten Apostels doppelte, gegenläufige Geste, bei der ein Zeigen des Schnauzbärtigen das Aufstemmen des Messers überwiegt, und sehen des Schnauzbärtigen - wie gesagt - Innigkeit und Biedersinn. Lassen wir es vorerst dabei, denn Dürer fügte die nächste Fünfergruppe nicht unmittelbar an, sondern unterbrach den Fortgang und richtete die Zweiergruppe Christi und Johannes auf, in der Mitte von Tisch, Wand und Raum. So wie die Fünfergruppe zunächst und thematisch nichts mit der Einzelfigur zu tun hat, so auch die Zweiergruppe nichts mit jenen beiden. Es folgt abermals Anderes.

Die Zweifigurengruppe Christi und Johannes. Beide Gestalten sitzen so dicht beisammen, daß zunächst zu klären ist, wie sie überhaupt am Tische sitzen. Christus ist halb schräg von rechts zu sehen, sein linkes Bein ist erhöht (man sieht das Knie und in der gleichen Richtung seine Brust); er sitzt in einem Winkel von etwa 45 Grad am Tisch. Johannes ist halb schräg von links zu sehen, er sitzt ebenfalls in einem Winkel von etwa 45 Grad am Tisch. Um dieses zu verdeutlichen, sieht man unter dem Tische, rechts der Mittelstütze, den rechten Fuß Christi und links der Stütze den linken Fuß des Johannes. Beide sitzen zu einander im rechten Winkel, der Rücken des Johannes gegen die Seite Christi gewendet. Christus ist, wie der Überlieferung entspräche, wohl dreiunddreißig Jahre alt; Johannes erheblich jünger, nach Stimmung und Haltung vielleicht fünfzehn.

Doch, was ist zu sehen? Jedenfalls etwas, das zunächst nur sie beide allein, die in einer Zweiergruppe figuriert und von allen anderen durch mächtige Zäsuren geschieden wurden, betrifft. Johannes hat den linken Arm und die linke Hand auf den Tisch gelegt, mit der rechten Hand den Ringfinger der Linken umgreifend, er hat seinen Kopf gegen und vor der linken, hoch genommenen Schulter gesenkt, wie verloren, traurig. Kann man sehen, worüber er traurig? Aus dem Kontext: ja. Sein Blick geht über Christi Arm traurig sinnend nieder gegen das Lamm, das geschlachtet, verzehrt und so (in seinen Resten) vor ihnen beiden liegt, und sein Ärmel berührt Schüssel und Tier in Rand und Kopf. Und, wie ein Vater einen traurigen Sohn, hat Christus Johannes an sich gezogen, an seine Brust, gegen sein Herz, und ihn in seinem Arme, unter seiner Achsel geborgen, mit seiner Hand ihn fest um den Oberarm haltend (vgl. Jo. 17,21: ... *daß alle eins seien, wie du, Vater, in mir und ich in dir...*). Christus wiederholt des Johannes Haltung des Kopfes dabei (den Kopf gegen die gehobene Schulter geneigt), nimmt sie in sich auf und variiert sie (Kopf nicht vor der Schulter sinkend, sondern vor ihr auf gebeugt) und antwortet derart; und blickt auf Johannes nieder. So das eine und Hauptmoment, das in Christus dargestellt wurde: die tröstende Liebe, das heißt hier, seine an sich ziehende, umschließende, bergende und fest haltende Liebe zu dem traurig sinnenden Jünger, der gehalten, geborgen,

umschlossen bei ihm ist und voll Trauer sinnt. Das andere Moment, das dargestellt wurde, ist die Freiheit Christi, zunächst als Lockerheit des Sitzens in dem aufgestellten Beine erkennbar, dann als Selbständigkeit, Mächtigkeit und Klarheit des sich Bekundens in dem mächtig, selbständig, unüberschneidend und unüberschnitten aufgehenden Arm und der (gewährend und lassend) weit geöffneten Hand sichtbar. Diese freie Mächtigkeit läßt jene Nähe als innige Zuneigung erfahren.

Auch Christi Blick ist über dem Lamm. Des Jüngers Traurigkeit und Christi sich machtvoll bekundende, überwältigende und umschließende Liebe, die in der symbolischen Form des Paschalammes der Gegenstand der Traurigkeit des Jüngers ist und beiden unter dem Blick, figurierte Dürer einzigartig in dieser Zweiergruppe und disponierte sie symbolisch zum Osterlamm. (Vgl. Jo. 15,12sq.: *Das ist mein Gebot, daß ihr einander liebet, wie ich euch geliebt habe./ Eine größere Liebe hat niemand als die, daß er sein Leben für seine Freunde hingibt*; und Jo. 13,34sq.: *Ein neues Gebot gebe ich euch, daß ihr einander liebet; wie ich euch geliebt habe, sollt auch ihr einander lieben./ Daran werden alle erkennen, daß ihr meine Jünger seid, wenn ihr untereinander Liebe habt*; in Verbindung mit Jo 16,6sq.: *Sondern weil ich dieses zu euch gesagt habe, hat die Traurigkeit euer Herz erfüllt./ Aber ich sage euch die Wahrheit: es ist gut für euch, daß ich weggehe.*- Alle Verse aus den Abschiedsreden Christi beim Abendmahle). Dürer stellte Christus im gesamten Zyklus der Grossen Holzschnittpassion (11 Historien) nur in fünf Blättern und Situationen mit einem Heiligenschein dar, unter den früher entstandenden Blättern nur beim Gebet am Ölberg und am Kreuze hängend und unter den später ausgearbeiteten Blättern nur in der Vorhölle, in der Auferstehung und in diesem Abendmahl, und gestaltete den Heiligenschein nie soweit ausstrahlend wie hier.

Die Christus-Johannes-Gruppe wurde gemeinsam mit der besprochenen Gruppe aus vier Aposteln und dem Wirt über die Einzelfigur gestuft, beide Gruppen stellen gemeinsam in den Neigungen und Beugungen ihrer Körper, den Bogenschwüngen ihrer Arme ein miteinander Umgehen dar, beide Gruppen zeigen Handlung gewordene Gespräche. Und innerhalb dieser Gemeinsamkeit wurde die

Zweifigurengruppe dann durch die Zäsuren isoliert, sie wurde, statt gebreitet, aufgerichtet und ist, da die Korrespondenz des Gespräches auf knapperem Raume beisammen steht, dichter, durch die Ordnung der Motivteile übereinander bedeutender und dank des Heiligenscheines strahlkräftig.

Auch mit der Einzelfigur des Einschenkenden hat man die Christus-Johannes-Gruppe zu vergleichen, denn beide sind schmal, nicht breit, wie jene Fünfergruppe. Doch jener Apostel wurde bloß vorausgesetzt mit seiner Bedächtigkeit und einfachen Konzentration; auch er gehobener Schulter, gesenkten Kopfes, gesenkt, doch dem Einschütten zu; auch er fest fassend, doch einen Becher, in welchen er irdischen Trank gießt.

Die Fünfergruppe rechts mit Petrus. Diese Gruppe wurde der linken Fünfergruppe entgegengesetzt und umgekehrt organisiert; antwortend klärt sie auch erst deren Motive auf; und ändert das Thema. Die nach der Stellung der Köpfe mittlere Gestalt der Gruppe sitzt nicht zurück im Dunkeln, wie der staunend beiseite sinnende Apostel dort, sondern voran, im Licht und zu aktivem Handeln gerüstet, es ist Petrus. Er ist auf der Sitzbank vorgerückt (zum Polster s. Mk. 14,15; Lk. 22,12), ist an den Tisch herangerückt; er hat den rechten Arm gesammelt vor sich auf dem Rande, die Hand über der Kante des Tisches, er hat die linke Hand über den rechten Arm aufgestützt und sein Messer aufrecht stehend in der Hand, den Daumen am Heft (vgl. Lk. 22,36ff: ... *jetzt aber nehme, wer einen Beutel hat, ihn zu sich und eine Tasche und wer kein Schwert hat, verkaufe seinen Mantel und kaufe eines./.../...Herr, sieh, hier sind zwei Schwerter!...*). So ist Petrus, am Rande der Gruppe sitzend, vor in deren Mitte gerückt. Seine entschlossen ruhige Haltung wurde des Weiteren dadurch gestimmt, daß die ferner befindlichen Apostel seiner Gruppe, die zwei rechts, deren einer breit mit seiner Hand seinen Teller bedeckt, in einem Gespräche sind und die zwei links, der eine diesem Gespräche zueilt und der andere, zum Himmel gewendet, betet. (Dessen gefaltete Hände sind leicht aus der Achse des Körpers nach rechts gehoben, sie stehen damit präzise über Petri Messer. Schon Castagno setzte in seinem Refektoriumsabendmahl in Sta. Apollonia in Florenz

Gebet und aufgestelltes Messer als Reaktionen nebeneinander hin, ebenfalls in der rechten Hälfte der Komposition³²). So ist Petrus auf Gespräch, auf Zusammeneilen und Gebet projiziert, auf solchem Fond, ruhig doch entschlossen.

Die zweite Fünffigurengruppe klärt die Motive jener anderen völlig auf, sie läßt deutlicher erkennen, was es meint, daß deren äußerst rechter Apostel *sein* Messer nicht gehoben, sondern es gesenkt hat, es gegen den Tisch führt, feststellt und, über den das Messer führenden Arm hinweg, den Apostel ganz links weist, ihn dem Petrus zeigt. Thematisch – so erkennt man nun deutlicher – ist in den Fünfergruppen zusammen die Rede von der Reaktion auf die Verratsankündigung und von der Frage, wer der Verräter sei, und als innig, treu, bieder erweist sich und wird gezeigt, wer im Verdachte gemustert wird. (Vgl. Lk. 22,23: *Da begannen sie zu streiten, wer von ihnen es wohl wäre, der das tun würde*). In der Zweifigurengruppe als Mitte der gesamten Historie wurde im Unterschiede zu *anderem* von der Trauer über den Tod des wahren Osterlamms symbolisch und real von der Liebe Christi zu dem darob trauernden Menschen bildhaft Figur gegeben.

Die Einzelfigur des Judas. Mit der Fünffigurengruppe rechts und innerhalb ihrer trat Bedrohliches auf; doch nicht unvorbereitet; denn ein Apostel der Fünfergruppe links hatte ja markant auch ein Messer geführt, gehoben nicht, doch gesenkt. Wie Dürer in der Figur des einschenkenden Apostels links etwas darstellte, das dem Zentralmomente vorausgeht, so ließ er rechts sich ankündigen, was dem Zentralmomente des Abendmahles nachfolgte. Petrus – so sehen wir – sucht seinen Malchus; Judas aber findet er nicht.

Judas sitzt auf dreifüßigem Hocker; er führt die linke Hand erstaunt auf das Messer zu, das auf einem Teller vor ihm liegt, wie auf den Herrn gerichtet; er schiebt mit seiner Rechten, vor seinem Leib herum und unter dem linken Arm hindurch, über den linken Schenkel

³² S. Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin 1980. (Beiträge zur Kunstgeschichte, hg. Erich Hubala, Wolfgang Schöne, vol. 15) p. 127.

hinweg, nach hinten heraus, fest gefaßt, den prallen Beutel, ihn nicht entdecken zu lassen; und er duckt sich auf den Hocker, nur das Gesicht zum handlungsbereiten Petrus zur Seite gehoben. Drei Richtungen, nach vorne, nach hinten und zur Seite hin, sind in seinem Ducken überkreuz verspannt. Drei Richtungen figurierte Dürer nur in ihm und in jenem sein Messer auf den Teller senkenden, den Biederer weisenden und gen Petrum schauenden Apostel: wie ineinander schwingend sind jenes Neigungen, Gesten, wie ins Unfreie verspannt sind sie hier.

Lk. 22,3: *Es fuhr aber Satan in Judas...* und Jo. 13,27: *Und nach dem Bissen, da fuhr der Satan in ihn...* (letzteres geschah nach dem Mahle, unmittelbar vor der Aufforderung, was er tun wolle, sogleich zu tun), diese Verse verbildlichte Dürer volkstümlich drastisch, nicht ohne Humor, indem er dem Judas Gewandfalten am Hintern bildete, als trüge er einen Schweif verborgen und als säße der Leibhaftige hier.

Judas ist wie der einschenkende Apostel links eine Einzelfigur. Über beide wurde in Fünfer- und Zweiergruppen das Gespräch aus Biederkeit und Weisen, aus Tatbereitschaft und Beten, aus Trauer und Liebe über dem Osterlamme gestuft; sie aber halten, darunter gestuft, Trank und Geld. Die Einzelfiguren sind wie die Zweifigurengruppe schmal; alle drei Hauptgestalten halten fest, Christus in Liebe einen Menschen, der Apostel links den Becher, der Apostel rechts das Verrätergeld. Der Einschenkende links ist gegen den Tisch nach Stellung und Haltung geschlossen; Judas aber ist, dank der Zäsurgasse, die neben ihm rechts beginnt und rechts neben Christus fortläuft, zugleich auf Christus gerichtet, wie, dem Fortgange der Handlung entsprechend, auf ihn zu nach seinem Messer greifend. Wie verschieden sind diese beiden Apostel charakterisiert; wie schlicht, bedächtig, offen ist der linke, wie verschlossen, geduckt, in Angst und Aggression verspannt ist der rechte.

*Anhebungs- und Schlußfigur*³³. Dürer gestaltete die Anhebungsfigur, die Einzelfigur des Gießenden, und die Schlußfigur, die

³³ Kurt Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation*, Köln 1961 stellte die Kompositionsfolge, die *Figuren- und Gruppenfolge* als erster in ihrer Bedeutung wieder heraus und analysierte dabei besonders die formal eigenst ausgebildeten *Anhebungen* und *Schlüsse* von Kompositionen.

Einzelfigur des Judas, in dieser Komposition besonders reich durch und kontrastierte sie kategorial.

Man sehe sich an, wie bei der linken Figur dreimal gefaltete Mantelbahnen senkrecht, einander parallel herabhängen, links am Rande der Figur, in deren Mitte und eine kürzere rechts am Rande, von ihrem Ärmel aus; die Kleid- und Mantelpartien dazwischen wurden links zurück-, rechts vorgesetzt. Diese senkrechten Bahnen geben der Figur Gemessenheit; sie geben ihrer Bewegung in Armen, Kanne, Becher und vorkommendem Knie Halt, geben der Figur Festigkeit; und mit der Bewegung zusammen kontrastreiche Gliederung. Das durch die Abstände der Mantelbahnen gesetzte Maß ist zugleich das Grundmaß der Komposition; man messe bis zur Hand des Johannes, bis zum Arme des Johannes, dem Knie Christi, der aufgestellten Hand Petri, dem linken Bein des Judas, dem vorderen seines Hockers (die symmetrische Messung von rechts führt zum fernerem Bein des Hockers und dem rechten Bein des Judas). Diese senkrechten Bahnen, in denen die Erstreckung von unten nach oben vorherrscht, bewirken in Verbindung mit dem 5/10 Schluß des Schulterkonturs außerdem die eminente Flächigkeit und Flächenbindung der Figur.

Gegenüber dieser Flächigkeit als leitender Gestaltungskategorie dominiert rechts in der Figur des Judas die Plastizität. Vorab sehe man sich an, mit wieviel Kunst Dürer hier aus dem Körper und dem Kleid der Gestalt und dem Hocker, auf dem sie sitzt, *eine* Einheit, *eine* Figur schuf: Mit den schräg vom Hocker nach links herabhängenden Falten, doppelt und parallel gesetzt, korrespondiert gefächert der gerade Kontur des herabhängenden Gewandes äußerst rechts, der seinerseits in dem Bein des Hockers verdoppelt wurde; der Bogen des Hockersitzrandes rechts wiederholt die Kurve des Gesäßes darüber, ihn nimmt der Bogen der Knickfalte des überhangenden Gewandes weiter links wieder auf und spiegelt der Wadenkontur; so wurde aus Gestalt und Hocker eine figurale Einheit gebildet.

Die Figur nun ist äußerst plastisch: zu dieser Plastizität wirken zunächst dieselben Kurven, eben der Gesäßkontur, zweimal als rechter und linker Kontur der schweifartigen Falte, zweimal, wie beobachtet, im

offenen und durchscheinenden Hockerrand wiederholt; dann wirkt die Prallheit des Gesäßes, die Prallheit der Waden und die Prallheit des Geldsackes dazu. Eine letzte Wiederholung: auch die Gesamtkurve des Hockersitzes wurde im Gürtel des Judas gespiegelt, dabei nochmals zwei dünne Gesäß- und Schwanzparallelen schneidend: dadurch wurde der zwischen Gürtel und Sitz höchst plastische Elementarbereich der Gestalt des Judas als Zentrum dieser Person markant betont und uns, im Verein damit, sein höchst vitales Verhältnis zu Geldsack und Geld metaphorisch-drastisch vor Augen gerückt und geklärt. Es ist auch evident, welch' ein kraftvoller, festgespannter (Ab)schluß hier für die Komposition, für den Kompositionszusammenhang ausgebildet wurde.

Zum Übergang. Dadurch, daß die Anhebungsfigur des Eingießenden, ihrer Haltung nach, der Tischgesellschaft abgewandt und dank des 5/10 Schlußes des Schulterkonturs äußerst geschlossen figuriert und ihr obendrein noch Tischchen mit Becher und irdenem Krug beigelegt wurde, war es schwierig, dennoch kompositionell zur Tischgesellschaft überzuleiten; Dürer half sich dabei auch mit einem Trick. Dürer gewann den Übergang zum nächsten, dem bieder-treuen Apostel, zunächst dadurch, daß er diesen Biederen hell, die Schulter des Eingießenden aber dunkel gab, daß der Biedere dadurch auffällt und optisch nach vorne kommt. (Um dieses nach vorne Kommen durch einen weiteren Kontrast zu kräftigen, setzte Dürer ihm den Kopf des Wirtes in flächenbindendem Profil über die Schulter). Der Trick nun, den Dürer noch zu Hilfe nahm, bestand darin, daß er die Schulter des Gießenden eckig konturierte und so schraffierte, daß die über dieser Schulter erscheinenden Arme des Biederen an die Schulter wie an die Kanten eines Tisches gestützt scheinen; vertieft man sich in den Biederen, um ihn zu erfassen, dann tritt diese optische Täuschung in der Tat ein.

Hauptteil und Mitte. Beide Kategorien, die Flächigkeit der Anhebungsfigur und die Plastizität der Schlußfigur, dominierten in der Gestaltung des Hauptteiles und derjenigen der Mitte nicht. Im Gegenteil, da sie in der Gestaltung der unteren Figuren so ausdrücklich herrschen, wirkt in den oberen Figuren die Bewegung als Gestaltungskategorie um so stärker. Und das in den Fünfergruppen auf mehreren Ebenen: Als

motivische Bewegung des sich Äußerns, aus sich Herausgehens, auf aufeinander Zugehens und sich Zuneigens der Gestalten, links zentriert um das Innehalten, rechts um das gespannte Aufmerken. Dann Bewegung als Figuralcharakter (Gruppencharakter), realisiert durch den Winkelimpuls und den Bogenschwung in den aufeinander zugeführten Armen, gekräftigt durch den Gegensatz zu der ruhigen Aufrichtung in der Mitte der Gruppe links und zu dem gespannten Hineinstehen in der Mitte der Gruppe rechts und komplementär ergänzt durch die Neigungen der Kugelpaare der Köpfe zu Seiten der jeweils mittleren Kopfkugel. (Dürer bildete im Hauptteil sowohl die Köpfe als auch die Arme der verschiedenen Gestalten markant hervor, untereinander ähnlich, dicht immer wieder beieinander, sodaß sowohl die Arme als auch die Köpfe der verschiedenen Gestalten je untereinander immer wieder in Verbindungen stehen; und das Miteinander der Gestalten im Wechselbezug der Gestaltteile deutlicher ist als ihre je individuelle Sonderung). Und drittens Bewegung als Formcharakter (anschaulicher Charakter des ganzen Bildteiles), indem die Ähnlichkeit der Fünffigurengruppen links und rechts, zugleich aber, in Eins damit, die völlig andere Konstellation der Beteiligten, ein Konstellationswechsel wahrgenommen wird.

Der beiläufig durch die Ähnlichkeit der Arme des fünften Apostels der linken Gruppe und des Christus vorbereitete und doch überraschende Höhepunkte der Komposition liegt dann darin, daß in der Christus-Johannes-Gruppe der horizontale Bewegungszusammenhang, die horizontale Links-Rechts-Bewegungsfolge der linken Fünffigurengruppe mit einem Mal abrupt abgelöst wird durch den vertikalen Bewegungszusammenhang, die vertikale Oben-Unten-Bewegungsfolge und damit die Beschäftigung Gleicher mit der Biederkeit eines von ihnen usf. durch das Tun Christi am Menschen. In dieser Gruppe ist der Kopf Christi durch den Heiligenschein, leuchtend-fest, über alle Köpfe sonst hervorgehoben (NB. Der Heiligenschein ist in der Nähe des Kopfes *weiß* und leuchtend, die Strahlen sind dann *schwarz* und fest, der Umschlag macht ihn sehr lebendig).

In der rechten Fünffigurengruppe endlich sind der horizontale Zusammenhang der Köpfe und eine schräg sinkende Folge der Arme beieinander, letztere nicht zu Christi Hut des Johannes führend, sondern zum "Malchus bestimmten" Messer des Petrus.

Der vertikale Bewegungszusammenhang, die vertikale Bewegungsfolge wurde zugleich zur Achse der Komposition erweitert; der Christus-Johannes-Gruppe entspricht der Teller mit dem Paschalamm, die Falte im Tischtuch, dann darunter der Fuß des Tisches mit dem Datum, die Signatur des Künstlers, und darüber Okulus und Gewölbescheitel.

Doch breche ich ab; spreche nicht mehr von der Architektur, dem Raum, vom Hell und Dunkel, von der bald neutralen und bald darstellenden Schraffur. Es sollte eine Aufklärung der Komposition der *Storia*, der Erzählung, und ein Eindruck von der Klarheit ihrer Gliederung, von der Wichtigkeit aller Figurierungen im Zusammenhange und der Bedeutung jeder Gruppe und Figur an je ihrem Orte in diesem Zusammenhange - und wie abrupt sind sie im Wechsel gesetzt! - gegeben werden. Es kam dabei auf die "Dignität des Moments" an, denn "der poetische Charakter und das Substantielle sind nicht zuletzt in der Sequenz (sc. der dargestellten Dinge)... enthalten", wie es Walther Killy in seiner Rede über "die Sprache der Bildbeschreibung" vor dem XVII. Deutschen Kunsthistorikertag in Mainz 1980 zu Recht gesagt hatte³⁴.

³⁴ Walther Killy, "Die Sprache der Bildbeschreibung", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44 (1981), 1-8, Zitate pp. 3b, 2a.

Rubens, Samson und Delilah von 1609, ein erzählendes Bild.

In den Jahren zwischen 1609 und 1613 malte Rubens drei Gemälde, Bilder von Paaren, Männern und Frauen, deren Protagonistinnen sich wie Schwestern gleichen: Samson und Delilah 1609³⁵, Cimon und Pero 1612³⁶, Jupiter und Callisto 1613³⁷.

Augenfällig ist die Ähnlichkeit der Haltung bei Delilah und Callisto: beide sitzen im Profil nach rechts, aufrecht mit ausgestrecktem linken und etwa in Kniehöhe übergeschlagenem rechten Bein. Beide stützen sich auf ihre rechte Hand. Der Kopf ist - bei zurückgenommenem

³⁵ Samson und Delilah, London, National Gallery, Eichenholz, 1,85 x 2,05. Datiert 1609. Das Bild stammt aus der Sammlung Neuerburg in Köln, wanderte 1977 in die Sammlung Margaret Köster in Hamburg und wurde 1981 von der National Gallery über Christie's erworben. Hans Gerhard Evers, *Rubens und sein Werk, Neue Forschungen*, Brüssel 1943, p. 151 sqq., gibt die erste Veröffentlichung, ausführliche Interpretation und Würdigung des Gemäldes. Tilmann Buddensieg, „Samson und Delilah von Peter Paul Rubens“, *Festschrift für Otto von Simson*, Berlin 1977, p. 340 sqq. Christopher Brown, *Rubens Samson und Delilah, Acquisition in Focus*, The National Gallery, London 1983.

³⁶ Cimon und Pero (Caritas Romana), St. Petersburg, Eremitage, Eichenholz 1,40 x 1,79, Inventarnr. 1785; im *Catalogue de la Galerie des Tableaux Ermitage Imperial*, St. Petersburg 1891 trägt das Gemälde den Titel ‚L’amour filial d’une romaine‘. In: *Meisterwerke der Gemäldegalerie in der Eremitage zu Petrograd*, München 1923 den Titel ‚Kindesliebe‘. Dieser Gattungstitel entspricht der Kapitelüberschrift des Valerius Maximus, s. spätere Anm. Angekauft durch Katharina II. Rudolf Oldenbourg, *P. P. Rubens*, Stuttgart ⁴1921 (Klassiker der Kunst), Abb. p. 43, Dat. 1611/12. Marija Jakovlevna Varsarskaja, *Rubens-Album*, Moskau 1973, Abb. 6 (sehr gute Farabbildung), Dat. 1612.

³⁷ Jupiter und Callisto, Kassel, Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen, Eichenholz, 1,265 x 1,87; Nr. GK 86, bez. links unten P.P. Rubens, F. 1613. 1749 bereits in der Sammlung Landgraf Wilhelms VIII. von Hessen. Rudolf Oldenbourg, *P. P. Rubens*, 1921, Abb. p. 62. Hans Vlieghe, *De Schilderer Rubens*, Utrecht/Antwerpen 1977, Abb. 10 (gute Farabbildung).

Oberkörper - geneigt, der Bauch vorgeschoben.³⁸ Pero hat sich, hinzugetreten, niedergekniet, auch sie legt, wie Delilah, ihre linke Hand auf die Schulter des Mannes. Im Gesichtsschnitt ähneln sich beide: die gerade, kräftige Nase, die vollen Augenbrauen, der halbgeöffnete, füllige Mund. Und auch die Haartracht fügt sich: dasselbe goldblonde Haar, im Nacken hochgenommen, zum Zopf geflochten, als Kranz um den Hinterkopf gelegt, einzelne Flechten gelöst; das Stirnhaar gelockt und gelockert, das Strahlen des vollen schönen Gesichtes so in den dunklen Hintergrund hinein verstärkend. Callisto wiederum trägt ihr Haar glattgekämmt und hochgesteckt. Die Ähnlichkeit von Gesichtsschnitt und Haartracht wird bei Delilah und Pero durch die der Kleidung noch gesteigert: rotes Kleid, weißes Brusttuch oder Hemd, gelbes Kopftuch und Unterkleid (an der Schulter der Pero sichtbar) und gelbgefüttertes Übertuch der Delilah. Die Schönheit beider Frauen ist durch das prächtige Farbpaar Rot-Goldgelb, durch das Goldblond des Haares, das strahlende Inkarnat zu höchstem Leuchten gesteigert. Eines aber hat Rubens allen drei Frauen gegeben: ein klares und festes Profil, das vor dunklem Hintergrund steht - so fest und so klar, wie man es von gut geschlagenen Münzen kennt und wie es Rubens einmal noch - etwa gleichzeitig - gemalt hat im heroischen Idealportrait von Tiberius und Agrippina.³⁹

I.

³⁸ Vgl. auch die Haltung des rechten Beines des knienden Jupiters mit dem Bein des liegenden Samson.

³⁹ Tiberius und Agrippina, 0,67 x 0,59, Washington, National Gallery of Art. Zu erwähnen ist, daß auch in diesem Bild die Farben Rot-Gelb dominieren. Auch Agrippina hat goldblondes Haar, dazu weißgelbes Gewand, der Umhang des Tiberius ist rot, sein Haar dunkelblond. Rudolf Oldenbourg, *P. P. Rubens*, Abb. p. 29 rechts, dat. 1612/14. Michael Jaffé, *Rubens and Italy*, Oxford, 1977, p. 84, nimmt an, daß Rubens den Tiberius-Agrippina Cameo der Medici in Florenz kannte, zeichnete und daß dieser Cameo ihn zu diesem Gemälde anregte. Zur kennerschaftlichen Beschäftigung des Rubens mit Münzen, Kameen und Gemmen, seinen Nachzeichnungen und zu seiner eigenen Münzsammlung ausführlich Jaffé pp. 83 sqq.

Dem Gemälde Samson und Delilah in London, das sicherlich in der Vielfalt seiner Figurenanordnung, der Kraft des seelischen Ausdrucks der Personen, in der Leuchtkraft seiner reichen Farben die beiden anderen übertrifft, soll im Folgenden die Aufmerksamkeit gelten.

Über die Geschichte des Paares berichtet die Bibel im Buch Richter. Der zwölfte und letzte Richter Israels war Samson, dessen Geschichte damit die letzte der Richtererzählungen ist (Ri. 13,1 - 16,22). Seine Lebenszeit waren jene Jahre, *da Israel Böses tat, und Jahwe gab sie in die Hand der Philister, vierzig Jahre lang* (Ri. 13,1); geprägt war sie von Aufständen, Überfällen, den Feindseligkeiten zwischen den Leuten Israels und den Philistern. Der Held des israelischen Widerstands war Samson.

Wunderbare, vom Engel verkündete Geburt, Erziehung nach der vom Engel dem Vater gegebenen Weisung zeichnete die Jugend aus. Eine der Weisungen war: *das Schermesser soll nicht auf sein Haupt kommen, denn das Kind wird ein Gottgeweihter sein vom Mutterschoß an* (Ri. 13,5). *Das Kind wuchs heran, Jahwe segnete es und der Geist Jahwes begann ihn zu treiben im Lager von Dan zwischen Zorea und Eschtaol* (Ri. 13,25). Erwachsen, gemäß dem ‚Geiste Jahwes‘, suchte er Handel mit den Philistern; Grundzüge seines Wesens traten hervor: Furchtlosigkeit, Umsicht, Klugheit, List, außergewöhnliche Körperkraft. Schließlich wählte er sich unter den Töchtern der Philister in Timma eine Frau. Sie betrog ihn um die Lösung des Rätsels, das er den von den Philistern ihm beigesellten Gefährten aufgegeben hatte. Denn die Philister fürchteten ihn, seine Stärke, seine Klugheit, so wie die Leute Israels sich vor ihrem eigenen Anführer ängstigten. Bei der Entdeckung des Betrugs war sein Zorn, seine Rache fürchterlich: die Philister kostete es über tausend Tote, ihre Felder, Weinberge und Ölhaine verbrannte er und seine eigenen Leute verstummten (Ri. 14,15). Samson aber war nicht nur ein Freischärler: *er richtete Israel in den Tagen der Philister zwanzig*

Jahre lang (Ri. 15,20).⁴⁰

Er suchte ein zweites Mal eine Philisterfrau auf: in Gaza kehrte er bei einer Dirne⁴¹ ein; um die ihm in der Nacht auflauernenden Philister zu täuschen, verließ er das Mädchen vorzeitig und hängte den Philistern zum Hohn die Stadttore aus (Ri. 16,1-3).

So, als einer, der von Jahwe getrieben (Ri. 13,25), immer wieder Händel suchte, in Kleinkriege geriet, der immer wieder die Frauen der Philister aufsuchte, der während des Hochzeitsfestes von seiner Ehefrau an deren Leute verraten wurde, ein Mann, den alle fürchteten (Ri. 15,11-13), der Furchtlose, Kluge, der Kämpfer und Richter, der Gottgeweihte, verliebte er sich, als erfahrener Mann, in Delilah, *eine Frau aus dem Tale Sorek* (Ri. 16,4).

Die Fürsten der Philister suchten Delilah auf, baten sie, Samson zu betören, daß er ihr das Geheimnis seiner außergewöhnlichen Kraft offenbare, *damit wir ihn überwältigen, fesseln und machtlos machen* (Ri. 16,5) und sie versprachen ihr Geld. Und Delilah fragte ihn dreimal - wie seine Ehefrau dreimal nach dem Rätsel gefragt hatte - und zweimal gab er eine irreführende Antwort. Als sie aber bei der dritten Frage an seiner Liebe zweifelte, wurde es ihm *zum Sterben leid* und er *eröffnet sein Herz* und sprach zu ihr, *daß er vom Mutterschoß an ein Gottgeweihter sei ..., wenn man mich aber scherte, dann würde ich meine Kraft verlieren und wie alle Menschen werden* (Ri. 16,6-17). Delilah verriet ihn, er wurde

⁴⁰ Zum Begriff ‚Richter‘ im Alten Testament vgl. *Die Bibel, Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes, Deutsche Ausgabe mit den Erläuterungen der Jerusalemer Bibel*, ed. Diego Arenhoevel u.a., Freiburg ²1969, p. 305, Anm. zu 2,6-3,6 und p. 306 Anm. zu 3,10. Darnach sind Richter vom Volk Israel in der Not erflachte und ihm von Jahwe erweckte Retter, die das Volk auf den Weg der Gebote Jahwes zurückführen, wenn es Böses getan hat. Die Richter sind aber auch ‚Geistergriffene‘ und so ist Samson ein ‚Nasir‘. Abba Eban, *Dies ist mein Volk. Geschichte der Juden*, Zürich 1970, p. 27: „Die Zeit der Richter 1230 v.Z. - 1023 v.Z. In Krisenzeiten überträgt das Volk die Führung einem Richter. Der Richter, Seher, Heerführer und Retter in einem, der die Belange des Gemeinwesens vertritt, gilt als von Gott auserwählt und mit göttlichem Geist begabt.“

⁴¹ Brown, p. 10, bezieht, daß Samson - laut Altem Testament - selbst sagt, er sei bei einer Dirne gewesen, irrtümlich auf Delilah, gemeint ist dort aber die Dirne von Gaza (Ri. 16, 1-3).

überwältigt, gefesselt und geblendet und ... *er mußte im Gefängnis die Mühle drehen ...* (Ri. 16,21). Sein Haupthaar aber wuchs nach und, als die Philister ein großes Freudenfest feierten und ihn verhöhnten, da flehte er Jahwe um seine verlorene Kraft an, da kam die Stunde seiner Vergeltung und er stürzte die Säulen des Palastes: *Die er in seinem Tode tötete, waren zahlreicher als jene, die er in seinem Leben getötet hatte. Seine Brüder und das ganze Haus seines Vaters kamen herab ..., sie begruben ihn im Grabe Manoachs, seines Vaters. Er hatte Israel gerichtet zwanzig Jahre lang* (Ri. 16,22-31). Das ist die Geschichte von Samson, dem Volkshelden und Richter Israels, wie sie die Bibel berichtet.⁴²

Von Delilah ist zu erfahren, daß sie eine Philisterin war, eine *Frau aus dem Tale Sorek*, so wie Samsons Ehefrau eine *Frau unter den Töchtern der Philister in Timma* war (Ri. 14,1), Delilah war also eine Frau, vielleicht alleinstehend, und nicht ein Mädchen wie die Ehefrau Samsons. Schlechter Lebenswandel, Dirnengewerbe werden nicht erwähnt, wohl aber, daß die Fürsten der Philister sie aufsuchten und sie baten, Samson zu betören, um das Geheimnis seiner Kraft herauszubringen, damit sie eines Feindes sich entledigen könnten, dem sie nicht gewachsen waren. Ihre Aufgabe war also, den Feind, der ihren Leuten Schwerstes zugefügt hatte, der sich zu ihr gefunden hatte und der sie liebte, an ihre Leute zu verraten, damit er überwältigt und machtlos gemacht werden könnte. Sie fragte ihn dreimal, ließ ihn dann auf ihren Knien einschlafen, rief einen Mann, der ihm die sieben Locken seines Hauptes scheren sollte. Sie weckte ihn aber, wie schon zweimal zuvor, mit dem Warnruf *Philister über dir, Samson*. Sie war also eine Frau, die den Feind ihres Volkes verriet, zugleich aber ihn warnte: vielleicht

⁴² Hierzu Jerusalemer Bibel p. 322 Anm. zu 13,1-16,31: „Die Simsongeschichte enthält als geschichtlichen Kern die Erinnerung an einen danitischen Bauern von außergewöhnlicher Kraft, der gegen die Philister eine Art Privatkrieg führte. Bereits eine sehr alte Überlieferung sah in der Stärke etwas Religiöses: sie ist göttlichen Ursprungs, sie geht auf einen göttlichen Geist, 13,25; 14,6; 14,19; 16,28; oder vielleicht auf das Nasiräat Simsons zurück 13; 16; 17; sie ist also eine Gabe Jahwes, 16,28. Dieses Thema wurde dann von einer reich ausgemalten Volksphantasie weitergestaltet.“

hoffend, daß er der Stärkste bleiben würde - trotz ihres Verrats (Ri. 16,18-20). Dann ist von Delilah nicht mehr die Rede.

Rubens kannte die Geschichte aus ihren Quellen,⁴³ häufig auch war sie gemalt worden, häufig als Beispiel für das Thema ‚Weiberlist‘ mit der Verteilung der Rollen: tiefschlafender Samson, Delilah im Déshabillé, den Finger auf den Lippen, zur Lautlosigkeit mahnend; ferner der scherende Philister, eine Amme - vielleicht die Kupplerin.⁴⁴ Oder die Überwältigung des Samson durch die Philister, mit erschreckt zurückfahrender Delilah, auseinanderstiebenden Begleitern, gefesseltem Samson und den Soldaten der Philister.⁴⁵ Beides hat auch Rubens gemalt. Wir beschäftigen uns ausschließlich mit dem Gemälde in London und der Darstellung der Überwältigung: Schlaf des Samson auf dem Schoß der Delilah, Scherung der Locken, Warten der Philistersoldaten auf die

⁴³ Die Meinung Browns p. 10, Rubens habe sowohl die Bibel wie auch Flavius Josephus gelesen, ist sicherlich richtig. Flavius Josephus, *The Jewish Antiquities*, ins Englische übersetzt von H. St. J. Thackeray, V, pp. 275-317, London 1966 (The Loeb Classical Library). Wo die Bibel ausdrücklich von der „Dirne von Gaza“, bei der Samson einkehrt (Richter 16,1), spricht, schreibt Josephus von einem Gasthaus, das Samson aufsucht, um zu essen und zu trinken (V, 305). Josephus bezeichnet Delilah als Dirne (V, 305). Josephus erwähnt im Verlauf der Geschichte nicht - ebenfalls im Gegensatz zur Bibel -, daß Delilah die Philisterfürsten rufen läßt, um ihnen Samsons Geheimnis zu sagen, auch nicht - und das ist für das Rubensbild von Bedeutung -, daß sie Samson einschlafen und dann einen Philister rufen läßt, der ihm die Locken schneiden soll (Richter 16,18 und 16,19 und Josephus V, 313). Wichtige Motive des Rubensgemäldes sind bei Josephus also nicht erwähnt. Möglicherweise ist Rubens von noch weiterer Literatur zur Behandlung dieses Bildthemas angeregt worden.

⁴⁴ z.B. Soutman, Samson und Delilah, New York, City Art Museum, erwähnt und abgebildet bei Brown p. 18, Abb. 13.

⁴⁵ Beispiele: Die Gefangennahme Samsons, Art Institute Chicago, in: Julius Held, *P. P. Rubens, The Oil Sketches*, Princeton 1980, Cat. No. 313, Pl. 310. Die Gefangennahme Samsons, Staatsgalerie Schleißheim, Zweiggalerie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Katalog Nr. 348.

Möglichkeit des Überfalls, also dem, was unter dem Thema ‚Verrat‘ dargestellt zu werden pflegte.⁴⁶

Der Ort ist Delilahs Zimmer; zwar ist nur eine Wand sichtbar, aber schon sie spricht vom Reichtum: die Nische mit der Skulpturengruppe von Venus und Amor, das Lavabo mit prächtiger Kupferkanne und feinen Gläsern, die hohe, gefelderte Tür mit getreppter Rahmung und breiter Schwelle. Weiträumigkeit und Höhe ist zu ahnen. Nur wenig Licht: Kandelaber, Kerze, eine Lichtschale vor Venus und die Fackeln der Soldaten schaffen helle Inseln. Auf niedrigem Bett mit reichgeschnittener Wange, persischem Teppich, blaumasternem, aufgerafftem Vorhang, sitzt aufrecht Delilah, in purpurnem Kleid,

⁴⁶ Wir beschäftigen uns nicht mit der tiefenpsychologischen Deutung des Gemäldes; hierzu vgl. Madlyn Kahr, „Delilah“, *The Art Bulletin* 54, 1972, pp. 282-299. Auch der dort vertretenen Meinung, daß das Gemälde des Rubens in London eine Bordellszene vom Typus der „bordeeljes“ des 16. Jahrhunderts, wie etwa die Bordellszene des Braunschweiger Monogrammistens, sei, kann nicht zugestimmt werden. Vgl. hierzu Dietrich Schubert, *Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammistens*, Köln 1970, pp. 87 sqq. Ich bin vielmehr der Meinung, daß diese, zweifellos mögliche Themenversion für Rubens irrelevant war. Vielleicht dürfte auch der ursprüngliche Anbringungsort des Bildes, vgl. Brown p. 15 und Abb. 10, dagegen sprechen: ein monumentales Dirnenstück über dem Kamin im Großen Saal des Hauses Rockox hat nicht viel Wahrscheinlichkeit für sich. Vgl. hierzu Christian Lenz, „Rembrandts Auseinandersetzung mit Rubens’ ‚Die Blendung Simsons‘“, *Intuition und Darstellung, Erich Hubala zum 24. März 1985*, hg. von Frank Büttner und Christian Lenz, München 1985. Lenz lehnt ebenfalls einen Zusammenhang mit dem Themenkreis Bordellszene oder Weiberlist ab und deutet das Gemälde in der Komplexität seines Inhalts als ein Exemplum tragischer Trennung von Mann und Frau.

Martin Warnke, *Kommentare zu Rubens*, Berlin 1965, p. 29, äußert sich zu diesem Bild: „Erst allmählich konnte das Thema von der moralisierenden Beschränkung als ein Exemplum für die Schlechtigkeit der Voluptas befreit werden; Rubens Bild liegt an dem Wendepunkt, da die Liebe als ein Affekt ‚citra reprehensionem‘ bejaht und dem Zugriff rigoroser Tugendhaftigkeit entzogen wurde.“ Erich Hubala, „Triumph der Weibermacht, Bemerkungen zu einer Komposition des Rubens“, *Festschrift Herbert Siebenhüner*, hg. v. Erich Hubala und Gunter Schweikart, Würzburg 1978, p. 150, stellt das Gemälde unter die Gesamtthematik „Triumph der Weibermacht“.

goldgelbem Übermantel, mit bloßer Brust⁴⁷ und goldglänzendem Haar, im Licht in ihrer Schönheit aufstrahlend. Samson, kräftig, muskulös, mit klar geschnittenem Gesicht, dunkeltem Haar, Bart und Hautton, mit seinem übergelegten Pelz, in seiner Kraft vollkommen ruhig, liegt neben ihr, gestützt von ihrem Knie und schläft. Hinter ihnen die Alte, ihr Kerzenlicht hütend und dem tätigen Philister leuchtend. Unter der hohen Tür die wartenden Philistersoldaten, im Eintreten verharrend. So die äußerlichsten Charakteristika.

Die Hauptgruppe ist die von Samson und Delilah; sie kann mit den drei Seiten eines rechtwinkligen Dreiecks umrissen werden. Die aufragende Stützfigur ist die geraden Rückens aufrecht auf ihrem Bett sitzende Delilah. Die senkrechte Bettwange mit dem Kandelaber und die rahmenparallele Bettkante bilden den rechten Winkel, die Verbindungslinie setzt an Delilahs Kopf an, führt über ihren Unterarm, ihre Hand, über Samsons Rücken zu seinem rechten Fuß. Die Bettkante umziehen die reichen großbogigen Faltenschwünge von Delilahs Kleid und Mantel, deren einer hinführt zu Samsons Pelz. Und alle Faltenbögen umschließen das Paar, bis auf jene kleineren, die auf Samsons Kopf hinführen, der selbst auf der faltenlos ruhigen Wölbung unter seiner rechten Hand liegt. Die Senkrechte wird gestützt durch den Kandelaber und die Alte, die Waagerechte durch die Draperie des goldgelben Übermantels, des roten Rocks der Delilah und der Querfalte des persischen Teppichs. In diese vollendet einfache Dreiecksform brechen

⁴⁷ Wie Kahr a.a.O. in zahlreichen Beispielen zeigt, dürften früheste Darstellungen der Delilah mit nackter Brust etwa gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu finden sein. Ein Beispiel: Tintoretto-Schule, Samson und Delilah, Chatsworth House, Sammlung Duke of Devonshire, Abb. in: Carlo Bernari, *Tintoretto*, Mailand 1970, p. 129, Abb. 269. Kahr sieht in diesen Darstellungen der Delilah eine Anspielung auf das Dirnenmilieu. Die Darstellung einer Frau mit nackter Brust, auf ihrem Bett sitzend, muß nicht „Dirnenmilieu“ meinen. Vgl. dazu die Ölskizze: Alexander krönt Roxane, Los Angeles, Everest/Picknick Fine Arts Collection, v. Julius Held dem Rubens-Umkreis zugeschrieben und abgebildet in: Julius S. Held, *The Oil Sketches of P. P. Rubens*, Cat. No. A 12, Pl. 480, Princeton 1980. Auch die Darstellung Alexanders und Roxanes von Sodoma, Rom, Farnesina, ist als Beispiel zu erwähnen.

die Hände des Philisters ein, und aus ihr fällt die Hand des Samson heraus, übereinander sind diese beiden Motive angeordnet.

Samson liegt neben Delilah, das Schwergewicht auf seiner linken Hüfte und seinem linken Schenkel, der linke Fuß ist beigezogen. Er hat sich so gelagert, daß er in seiner Achsel von Delilahs rechtem Oberschenkel und Knie gestützt ist und sein Rücken breit und offen daliegt. Während seine rechte Hand, locker aufgefächert, auf Delilahs Bauch liegt, hängt sein linker Arm über ihr Knie, seine linke Hand nur noch scheinbar von den goldenen Falten des Mantels gestützt. Die andere Hand, auf dem Seinen ruhend, ist zugleich der Platz für seinen Kopf. Dunkel, klar, streng, kräftig in Muskel und Fleisch, ohne weiche Stelle und glatt im Kontrast zu seinem weichhaarigen, locker-geschmeidigen Pelz. Tief und ruhig schläft Samson, er hat nichts im Schlafe verloren an Kraft und Würde. Delilah, aufrecht, wach, in reinem Profil. Gerade, präzis grenzend führt eine Linie vom Haaransatz über den Nasenrücken, die geschürzte Oberlippe, den halbgeöffneten Mund zum kräftigen, runden Kinn. Starke Augenbrauen, zart hervortretender Augapfel, der weich in seiner Höhle liegt, so ganz verschieden von den dunklen, tiefliegenden, verschatteten Augen des Samson. Delilahs Hals steht wie eine Säule, das Haar, strahlendes Gold, ist aufgesteckt, wie wir es von griechischen Jünglingen kennen, nur der rund gelegte Zopf an Stelle der Binde. Sonderbar, nicht recht erklärlich, ist die Erinnerung an die Porträts des jungen Alexander.⁴⁸ Tiefer Ernst, etwas wie verschwiegene Trauer, Wissen um ein vorbestimmtes Geschick, dem als ein Gegebenes nicht zu entgehen ist.⁴⁹

⁴⁸ Zur Antikenkonzeption des Rubens vgl. Erich Hubala, „Figurenerfindung und Bildform bei Rubens, Beiträge zum Thema: Rubens als Erzähler“, *Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge*, ed. Erich Hubala, Konstanz 1979, pp. 144 sqq.

⁴⁹ Ein Hinweis auf Seneca erscheint möglich. Seneca, *Trostschrift an Marcia* VI, 2: „...*si sors immota et in aeternum fixa...*“ („...wenn das Schicksal unbeweglich und für die Ewigkeit festgelegt...“). Vgl. L. Annaeus Seneca, *Philosophische Schriften* vol. I, Dialoge I-VI, hg. und übers. v. Manfred Rosenbach, Darmstadt 1969. Zu dem Thema „Rubens und der Neo-Stoizismus“ vgl. Martin Warnke pp. 21 sqq.

Schulter und Brüste sind über dem niedergesunkenen Hemd nackt, über dem knappen Mieder. Die Formen von großer Kraft, erstaunlich der Nacken, die breite, runde Schulterkugel, die festen Brüste - man schaue nur einen Augenblick zu dem zierlichen Ohr und zu der feinen linken Hand. Rubens hat Delilah wie Samson große Kraft und Schönheit gegeben - ihn vom Typus her ins Dunkle geprägt und sie ins Helle, Strahlende. Rubens hat mit Kontrasten eine Form gebildet, die als solche Geschlossenheit hat. Und der Einbruch in sie ist aufgezeigt.

Hinter der Delilah, ohne Beziehung zu ihr, steht vorgebeugt die Alte, ihr Kerzenlicht hütend. Zu ihr ist der Philister im Winkel gestellt, und zwar so, daß die Kerzenflamme der Scheitelpunkt des Winkels ist. Wie Wände stehen sie hinter dem Paar: der Philister hinter Samson, ihm dem Typus nach verwandt, aber hager und gespannt, wie Samson statt dessen in kräftiger Ruhe ist. Der Ellbogen der Alten, das abgebeugte Handgelenk des Philisters und sein Ellbogen liegen auf einer Linie - wie eine Verriegelung hinter und zwischen Samson und Delilah. Ihre Köpfe sind auf gleicher Höhe: beider Blick zielt auf Samsons Haar. Ihre Verbindungen aber sind locker: deutlich ist die Alte Assistenzfigur, im Profil dienend, er en face handelnd. Auch im Ausdruck ist sie ganz die Komplizin: gespannt beobachtet sie sein Tun - sie beißt sich auf die Unterlippe vor Spannung - und zugleich hütet sie das seinem Tun notwendige Licht sorgfältig vor dem Luftzug. Sein Gesicht, sein Hals, seine Brust sind gekennzeichnet von einer äußersten Konzentration, die bis zu einer Anspannung geht, der man die notwendig folgende Erschöpfung und Erschlaffung schon ansieht. In ungeheurem Gegensatz zu dem in Spannung starren Gesicht sind die tätigen Hände. Wie über eine Brücke laufen seine Finger - wie Ameisen, die ein Hölzchen wegschleppen wollen - über Delilahs ruhig liegenden Arm. Die Finger der Linken heben mit unendlicher Sorgfalt eine der sieben Locken, während die Rechte, die nachkommende Hand, die Schere so zum Zugriff führt, daß die Locke möglichst tief unten abgeschnitten werden kann. Delilahs Arm aber ist die Brücke, über die von außen, in die geschlossene Form hinein, hinein in das Beisammensein des Paares, eingedrungen wird. Der kaum erträgliche Kontrast liegt in der ruhig lagernden Hand der

Delilah und in der emsigen Beweglichkeit der Finger des Philisters. Ihr Gesicht, ihre Hand, die von der des Philisters nicht berührt wird, aber in deren atemstockender Nähe liegt - scheint von dem Einbruch nichts zu wissen, ebensowenig wie davon, daß über ihr die Alte mit gleich geneigtem Kopf steht. Delilah hebt den Kopf, die Hand nicht, sie läßt den Verrat geschehen. Die Alte und der Philister sind eine locker verbundene Zweiergruppe hinter dem Paar, über ihnen; ihrer aller Zusammengehörigkeit zeigen die beiden Draperien des dunkelblauen Bettvorhangs. Gelb-Rot-Blau (Mantel-Kleid der Delilah, Rock des Philisters und rechter Vorhangbausch) liegen über einer Linie, in ihrer Mitte der Kopf des schlafenden Samson.

Im Rücken des Samson, außerhalb des Blickfeldes von Delilah, der Alten und des scherenden Philisters, hat ein Soldat vorsichtig die Tür geöffnet, ist auf die Schwelle getreten und schaut ins Zimmer. Ein Gefährte hinter ihm, en face, blickt fragend, mit vor Aufmerksamkeit geöffnetem Mund auf den scharf beobachtenden Vordermann. Zwischen beiden zwei weitere Soldaten, davon der eine fast versteckt der andere sorgsam schauend. Alle fünf kräftig, voll gerüstet in Harnisch und Helm, eine Fackel bei sich, die ihre Gesichter beleuchtet. Blickweise erfolgt die Verständigung zum Zuwarten. Der hell beleuchtete mittlere Soldat zeigt die Gespanntheit aller am eindringlichsten: weit offene Augen, rund geöffneter Mund. Durch das Hintereinander- und Zusammenschieben der Körper läßt Rubens die Männer zu einer geschlossenen Gruppe werden, aber so, daß keiner den anderen behindert, ihm im Weg steht: wir glauben zu wissen, in welcher Reihenfolge sie vorgehen werden. Aber noch sind die Waffen geschultert, die Schwerter in der Scheide, noch stehen die Soldaten unter dem einen Gesetz: dem des entschlossenen Wartens.

II.

Eingangs wurde die Gruppe von drei Gemälden mit Paaren genannt, die Rubens zwischen 1609 und 1613 malte und deren Heldinnen sich schwesterlich ähneln.

So verschieden die Geschichten der drei Frauen auch sind, verbindet sie doch das Gemeinsame einer Situation, die, grob umrissen,

jenseits von Konventionen und Sitte liegt und von einem seelischen Zwiespalt bestimmt ist. Um es einfach zu sagen: Pero handelt jenseits naturgemäßer Mütterlichkeit, Delilah handelt und erleidet Liebe und Verrat, Callisto, die Getäuschte und doch Erwählte, wird letztendlich verführt, bezwungen von der Macht eines Gottes. Wie schilderte Rubens diesen Zwiespalt, diese Grenzüberschreitungen von Mädchen, Frau und Mutter und was machte er daraus?

Etwas später als das Bild von Samson und Delilah malte Rubens 1612 die Geschichte von Cimon und Pero, die römische Geschichte der kindlichen Liebe der Pero zu ihrem eingekerkerten, zum Hungertod verurteilten Vater Cimon, dem sie letztmögliche Rettung bringt. Pero, der Delilah nicht an Schönheit nachstehend, ihr verwandt in der schönen Fülle von Gesicht und Körper, dem Goldblond des Haares, der purpurnen Pracht des Kleides, der Ruhe und Gelassenheit der Bewegungen. Wie nun sah Rubens die Pero? Auf dem rechten Knie nach vorwärts kniend, das linke Bein leicht angestellt, hat sie sich neben dem Vater niedergelassen. Leicht in der Hüfte nach rechts gedreht, sind Schulter und Brust im Dreiviertelprofil sichtbar, der Kopf, leicht sich niederneigend, nach rechts ins reine Profil gewendet. Mit dem linken Arm hinterfährt sie die Schulter des aufrecht sitzenden, sich mit der Schulter an die Kerkerwand stützenden Vaters, dessen Hände auf den Rücken gefesselt sind. Pero stützt Cimon nicht – sie ermöglicht dem Gefesselten nur die Kopfneigung zu ihrer Brust, ihre Linke ruht still auf seiner kräftigen Schulter. Mit der rechten Hand reicht sie die Brust, ihm die rettende Nahrung zu geben - so wie es Mütter tun, wenn sie ihr Kleines stillen. Sie blickt aufmerksam nach unten, um zu sehen, ob sie ihr Tun sachdienlich richtig macht. Außer ihrer Schönheit wählte Rubens drei Momente, um der Pero ihre Geschichte zu geben: ihre rechte Hand, die die Brust reicht und spendet; ihren streng ins Profil gewendeten Kopf und ihre linke Hand, die von Ruhe und Gewähren weiß.

Die Architektur gibt der Geschichte die strenge Fassung: kräftige Quer- und Längsgliederungen formen diese Ordnung; quer: Sohlbank - Konsole - Eckrustika - Säulenbasis und Plinthe, und längs: Fensterlaibung - Rustikaecke und Säule. Umfaßt von diesen geradlinigen

Architekturgliedern, vor dem Dunkel des Kerkerhintergrundes, in dem alles Zufällige, Augenblicksgebundene verloschen ist, steht das helle Profil der Frau, steht deren strenger und lichter Kontur vor dem dunklen Fond - klar und zweifelsfrei. Rubens malte die Pero als eine, die zu ihrem Tun entschlossen ist: Bedenken, Überlegungen über Schicklichkeit, Sitte, jenseits eigener echter Mutterschaft, hat sie hinter sich gelassen, sie ist zur Gestalt hilfreicher Liebe geworden, zum *Exemplum*, zur *Caritas Romana*. Und er rühmte die Pero mit königlichen Farben: Pero wurde Rubens zur Heroine. Dieser Gedanke dürfte ihm aus Valerius Maximus bekannt gewesen sein, der berichtet, daß diese Geschichte, das Beispiel einer zu rühmenden Tat kindlicher Liebe, auf einem Gemälde zu sehen war (*picta imago*), (Val. Max. V, ext. 1).⁵⁰

Das Bild von Jupiter und Callisto ist das späteste der drei Gemälde, 1613 gemalt. Die Geschichte erzählt Ovid in seinen *Metamorphosen* (2, 410ff.).⁵¹

„Wie er geschäftig sich tummelt und wandert, da fesselt ihn eine
Nonacrinische Jungfrau, und Feuer durchglüht ihm die Adern.
Wolle zu krempeln ist nicht ihr Geschäft; sie schmückt sich die Haare
Nicht nach wechselnder Mode; sie heftet das Kleid mit der Spange,
Bündigt das lässig geknotete Haar mit gewöhnlicher weißer
Binde, und bald mit dem Bogen bewaffnet und bald mit dem blanken
Speer ist sie Kriegerin Phoebes. Als Trivias liebste Gefährtin
Schweift sie in Maenalons Gründen; doch keine Gewalt ist von Dauer!
Schon überschritt die erhabene Sonne die Mitte des Himmels:
Jene betritt einen Wald, den niemals die Äxte berührten.
Alsdann streift sie den Köcher herab, den elastischen Bogen
Spannt los sie und legt sich hernach auf den grasigen Boden,
Wo sie den Köcher, den bunten, verwendet, den Nacken zu stützen.

⁵⁰ Valerius Maximus, *Factorum Dictorumque Memorabilium*, Lib. V caput IV, „De Pietate in Parentes, cujus Exempla Romanorum sunt“, ed C. A. F. Frémion, Paris 1834 (Bibliothèque Latine-Francaise).

⁵¹ Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Epos in 15 Büchern, hg. u. übers. v. Hermann Breitenbach, Zürich 1958.

Jupiter sah die Müde, Verlassene ruhen und sagte:
,Wirklich ein Schlich, der sicherlich meiner Gemahlin versteckt bleibt;
Oder erfährt sie ihn doch, so lohnt sich wahrlich die Schelte!‘
Alsdann hüllt sich der Gott in Gestalt und Tracht der Diana,
Und dann redet er so: ,O Jungfrau aus meinem Gefolge,
Sage, auf welchen Gebirgen du jagtest!‘ Sie hob sich vom Rasen,
Sprechend: ,Gegrüßt, o Gottheit, mir größer als Jupiter, mag er
Selber es hören!‘ Da lachte der Gott, denn er hörte mit Freuden,
Wie er den Vorrang erhielt vor sich selbst; dann küßt er das Mädchen,
Aber nicht mit Maß, nicht so, wie Mädchen sich küssen.
Wie sie versucht zu berichten, in welchem Gehölze sie jagte,
Hindert sie seine Umarmung: den Täter enthüllt das Vergehen.“

Nach der Begrüßung der Diana folgte Rubens nicht mehr dem Text. Er malt nicht den befremdenden Kuß, nicht die Überwältigung des Mädchens: er malt das schmeichelnde Werben des Gottes um ein Mädchen, das angstvoll erstaunt, befremdet ist, voller Scheu und Zurückhaltung, dem ja Diana jetzt, die vertraute Herrin, im Tiefsten fremd erscheinen muß (Callisto, die Getäuschte, Erwählte, vom Gott Verlassene, wird von Juno in eine Bärin verwandelt und einst mit ihrem göttlichen Sohn zum herrlichen Sternbild werden). Der Adler, herrscherlich, wie Jupiters wahres Wesen in abermaliger Verhüllung andeutend, wendet den Kopf, das Profil seines Herrn wiederholend, wissend um dessen Sieg über irdische Wesen.

Rubens folgte dem Ovid in seiner Schilderung des jungen, jagdlichen Mädchens mit seiner schlichten Haartracht, seiner Unbekümmertheit, mit der es sich, ermüdet, lagert, ja er malte sogar den entspannten Bogen, den bunten Köcher. Die Körperhaltung, das aufrechte Sitzen mit gestrecktem und überschlagenem Bein, die aufgestützte rechte

Hand - dies alles kennen wir von Delilah.⁵² Und doch, wie groß sind die Unterschiede: die sehr ähnliche Kopfhaltung - ein klein wenig mehr neigt Callisto den Kopf, und die Haltung wandelt sich zu einem ängstlichen Zurückziehen, wo Delilahs Kopf frei sich neigt. Weicher stützt sich die Hand der Delilah als die bewegtere, kräftigere der Jägerin, deren Linke, wie das überschlagene Bein, ihren Schoß schützt. In allen Gesten und Bewegungen, die denen der Delilah im Motiv so ähnlich sind, spricht sich mädchenhaftes Zurückweichen aus. Und doch ist der Zwiespalt da, der aus dem Mädchen die Geliebte des Gottes werden läßt: ihr Blick öffnet sich, von unten kommend, dem Fremden, will in seiner Intensität die Verwandlung durchdringen, das Unbekannte erkennen.

Dieser sonderbare Zwiespalt: Scheu und Neugierde bei dem Mädchen Callisto, Liebe zum Mann und Bereitschaft, ihn auszuliefern, bei der Frau Delilah, Überschreiten der Mütterlichkeit aus Kindesliebe bei der Mutter Pero, liegt im Wesen jeder der drei Frauen, vielleicht in verschiedener Stärke. Warum aber fehlt in den Darstellungen des Rubens jeder pikante Zug, jede Zweideutigkeit - Möglichkeit für jede der drei Gestalten, für jede der mehr oder minder erotischen Geschichten. Rubens hob diese Frauen mit den Mitteln seiner Darstellungskunst über diese Möglichkeit hinaus: er macht das, was Ovid sagt, wenn er Callisto zum Sternbild werden läßt, - mit anderen Mitteln -: er heroisierte die Frauen. Und dies mit den drei genannten Mitteln: mit der Wendung der Gesichter ins reine, ins Münzprofil, mit der strengen, ganz schlichten Gruppenbildung und den königlichen Farben: Gelb, Rot, Blau. Rühmung war das Ziel des Rubens. Zwiespältigkeit, Zweideutigkeit weiblicher Situationen, deren Überwindung durch die Wandlung der Frau zur Heroine, in diesem Problemkreis sind diese Frauen sie selbst. In der

⁵² E. Hubala p.163, beschreibt dieses Verfahren des Rubens als „keine schematische Umkehrung also, sondern ein planvolles Schalten mit dem gleichen Personal, ja sogar mit gleich gebliebenen Figuren ...“. S. Hubalas Beispiele und die Bildentwürfe mit der Darstellung der Großmut des Scipio Africanus in Berlin und in Bayonne, Musée Bonnat.

Literatur der Zeit finden sich ihre Schwestern in den Heldinnen von *La Gerusalemme Liberata* des Tasso.⁵³

Kurz die historische Situation: das noch nicht vollendete und noch nicht von Tasso autorisierte Epos war unter dem Titel *Goffredo* 1580 in Venedig erschienen. Im selben Jahr wurde der kranke Tasso von Vincenzo Gonzaga, dem späteren Herzog Vincenzo I. von Mantua, der Tasso hoch schätzte, an dessen Hof geladen. Tasso blieb aber in Ferrara, er beendete dort das Epos und ließ es als *La Gerusalemme Liberata* 1581 in Parma erscheinen. Diese Ersterscheinung dürfte die Aktualität des Werkes, das als *Goffredo* bekannt geworden war, noch gesteigert haben. Nach der Entlassung aus dem vom Herzog von Ferrara über Tasso verhängten Gewahrsam in Santa Anna nahm Tasso die erneute Aufforderung des Herzogs von Mantua an, er ging an dessen Hof und hatte in der kommenden Zeit ständiger Ortswechsel, vermeintlicher Verfolgungen dort ein Refugium, 1597 starb Tasso in Rom. Am 9. Mai 1600 trat Rubens seine Italienreise an, er war Mitte Juli in Mantua, erfuhr die spontane Zuneigung desselben Herzogs Vincenzo I., des Gönners und Bewunderers schon Tasso's, und hier, am Mantuaner Hof, dürfte Rubens spätestens Tasso's Werk kennen und bewundern gelernt haben.⁵⁴

In die fortlaufende Schilderung der Eroberung Jerusalems durch das durch Gottfried von Boullion angeführte Christenheer schlingen sich Liebesgeschichten der Paare: Sofronia und Olindo, Clorinda und Tankred, Ermenia und Tankred, Armida und Rinaldo. In Liebe sind sie einander verbunden, durch Täuschung, Verrat, Kampfgeschehen zeitweise (das Heldenpaar Clorinda und Tankred durch Clorindas Tod im Zweikampf endgültig) getrennt. Die Paare leben und handeln in extremer Situation, die von Kampf und Tod geprägt ist. Der Tod, der Untergang ist immer gegenwärtig. Vereinfacht kann über die Personen gesagt werden: alle sind edler Herkunft, jung, und sie stehen, außer Sofronia und Olindo,

⁵³ Im Folgenden wird zitiert nach: Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, ed. Ludovico Magugliani, Milano 1950; „Die Befreiung Jerusalems“, in Torquato Tasso, *Werke und Briefe*, übers. Emil Staiger, München 1978.

⁵⁴ Zu Rubens' Ankunft und Aufenthalt in Mantua vgl. Michael Jaffé pp. 7, 9 sqq. und Christopher White pp. 11 sqq.

in feindlichen Lagern. Der Feind liebt die Feindin oder umgekehrt. Kompliziertestes, vieldeutigstes Geschöpf des Tasso ist Armida. Ihre Zwiespältigkeit: im Haß zu lieben, in der Liebe zu hassen, ihre metallene Härte, ihre weiche Schmiegsamkeit schildert Tasso immer wieder. Er wird nicht müde, ihre Schönheit zu schildern, ihr Gesicht, ihr goldblondes Haar, ihren Körper, „der, durch der Kleidung Hülle vom Gedanken erahnt, dem Verlangen beschrieben wird“ (IV, 29-32). Armida, die Gekränkte, Verschmähte, Geliebte, die Hassende, Rächende, Liebende - immer aber schön und begehrenswert, auch wenn sie Rinaldo in äußerstem Zorn töten will:

„Da sprang aus dem Versteck die falsche Zauberin
Und stürzte sich auf ihn, nach Rache gierig.

Doch als sie ihren Blick auf ihn geheftet,
Sein sanftes Atmen sah, sein mildes Lächeln
Um seine Augen spielen, ob sie gleich
Geschlossen (schlüge er sie auf, was dann?),
Da hielt sie zweifelnd inne, setzte nahe
Sich hin und fühlte allen Zorn beschwichtigt
Im Schauen, und sie neigte, wie Narziß
Am Quell, sich über seine schöne Stirne.

Die Tropfen Schweiß, die sich darauf gebildet,
Wusch sie behutsam ab mit ihrem Schleier
Und fächelte ihm zu und mäßigte
Die Glut des sommerlichen Himmels. So -
Wer hätte dies vermutet? - taute auf
Geschloßner Augen schwache Glut das Eis,
Das mehr als Diamant dies Herz verhärtet,
Und aus der Feindin ward die Liebende.“
(XIV, 65, 66, 67).

Und sie will, scheinbar verschmäht, nochmals ihn töten (XX, 61, 62, 63) und wiederum wandelt sich Haß zu Liebe (XX, 64, 65). Ihr letztes Treffen, beide in Waffen auf dem Schlachtfeld - als Haß und Zorn sie den

eigenen Tod suchen lassen -, endet mit dem endlichen Sieg der Liebe (XX, 122, 128, 136). Und nach acht weiteren Versen hat mit der Befreiung der Stadt auch das Epos sein Ende gefunden.

Eine sonderbare Verwandtschaft findet sich in der Vorgeschichte Delilahs und Armidas. Wird Delilah von den Fürsten der Philister aufgefordert, den Samson in ihre Hände zu bringen, so Armida von ihrem Oheim Hydraot (IV, 24, 25, 26):

„Er sagte: ‚Liebe, unter blonden Haaren
Und unter zartem Äußerem verbirgst du
Ein männliches Gemüt und reife Weisheit
Und übertriffst selbst mich in meinen Künsten.
Ich plane Großes. Kommst du mir zu Hilfe,
So wird der Hoffnung der Erfolg entsprechen.
Flicht das Gewebe, das ich angezettelt,
Vollbringe kühn, was greise Vorsicht aussann.
Geh in der Feinde Heer. Laß alle Künste
Des Weibes, die zur Liebe reizen, spielen:
Mit Tränen netze honigsüße Bitten;
Gemischt mit Seufzern seien deine Worte;
...
...
Er schloß, nachdem er weiter sie beraten:
‚Nichts ist verwehrt für Vaterland und Glauben!‘“

Könnte dem Rubens nicht hier eine Anregung für die Auffassung der Gestalt seiner Delilah geworden sein - wenn auch die versöhnliche Lösung, die Tasso erfinden konnte, Rubens durch die Bindung an die Bibel nicht möglich war? Armida und Delilah sind in tief empfundenem Zwiespalt, den sie nicht aufheben, nicht lösen können, in dem sie aber, weil sie ihn ohne Abstriche durchleben, durchleiden, zur „Heroine“ werden.

III.

Innerhalb der Gruppe der drei behandelten Bilder nimmt das von Samson und Delilah eine besondere Stellung ein. Rubens unternahm es in diesem Bilde darzustellen, was ihm die Zeit war. Es sind, wie ausgeführt, drei Personengruppen wahrzunehmen: die Alte und der junge Philister, Samson und Delilah und die Gruppe der Philistersoldaten. Es sei versucht, dreierlei Möglichkeiten, sich zur Zeit zu verhalten, in dieser Darstellung zu erkennen. Soweit es mir ersichtlich ist, wiederholte Rubens diesen Versuch weder in früheren noch in späteren Bildern, zum mindesten nicht so augenfällig. Die drei Möglichkeiten des Sichverhaltens zur Zeit können kurz umrissen werden als

1. ein Nützen (Benützen) der Zeit (die Alte und der junge Philister),
2. ein Warten auf den Zeitpunkt (die Philistersoldaten), und
3. ein Außerhalb-der-Zeit-Sein (Samson und Delilah).

Die Frage klärt sich leichter, wenn man die Entwurfszeichnung⁵⁵ und die Farbskizze⁵⁶ zu Rate zieht und fragt: was änderte Rubens, d.h. was merzte er aus, was förderte er, was führte er neu ein, um diese drei verschiedenen Verhaltensmöglichkeiten zur Zeit kräftig zu charakterisieren.

Bereits in der Zeichnung ist der Raum als groß und hoch angedeutet, ist die geöffnete Tür vorhanden. Die reiche Ausstattung des Raumes (Vorhänge, Teppich, Skulptur, Lavabo, Kandelaber) ist dann in der Farbskizze zu sehen und wurde im Wesentlichen ins Bild übernommen. In der Zeichnung sitzt Delilah aufrecht auf einem Schemel,

⁵⁵ Samson und Delilah, Amsterdam, Collection of J.A. Regteren Altena, in: Julius S. Held, *Rubens, Selected Drawings*, Cat. No. 24, Pl. 21, London 1959.

⁵⁶ Samson asleep in Delilah's Lap, The Cincinnati Art Museum, The Harry S. und Eva Belle Leyman Found., in: Julius S. Held, *The Oil Sketches of P. P. Rubens*, Cat. No. 312, Pl. 2 and 309. Held sieht beim Vergleich der Ölskizze mit der Zeichnung a.) im Zurücknehmen des Aktes im Philister und b.) im Betonen der nackten Brust der Delilah a.) eine Konzentration auf die Hauptfiguren (Alte, Philister, Samson und Delilah) und b.) eine Betonung der sexuellen Implikation. Ihm ist Delilah eine professionelle Kurtisane; die psychologische Deutung v. Evers weist er zurück. Wir folgen ihm, wie unser Text zeigt, darin nicht. Zeichnung und Ölskizze datiert Held beide 1609 (The Oil Sketches).

in der Taille zurückgenommen, im Nacken starr, Hals und Kopf vorstoßend; das linke Bein ist ausgestreckt, der Fuß liegt frei, vom Rock ungehindert, das rechte Bein ist im Knie energisch angewinkelt, die rechte Hand mit eingezogenen Fingern am Schemel kräftig aufgestützt. Angst, Erschrecken zeichnen ihre Gesichtszüge, zugleich ist ihre Bereitschaft, aufzuspringen und zurückzuweichen, deutlich. Weder der Rock noch der Umhang würden sie daran hindern, das Sitzen auf dem Schemel und die Beinstellung würden es ihr leicht machen. Hinter ihr steht, nach vorn gebeugt, die Alte, eine Kerze haltend und schützend, die aber nicht, wie bereits in der Farbskizze, dem Philister bei seinem Tun leuchtet, sondern ihr Licht - im Motiv etwas unklar - auf Delilahs Nacken wirft. Der Philister, jung, bartlos, beugt sich stehend vor, um die Locken zu schneiden. Samson, das Gesicht stärker als im Gemälde hergewendet, ein fast kahler Alter, schläft mit offenem Mund, er liegt mit gedrehtem Rücken und vollem Gewicht erschöpft auf seiner linken Hüfte. Unter der Tür zwei Philistersoldaten, ob sie warten oder eintreten, ist nicht klar. Wichtig ist, daß alle Personen (mehr oder minder) tätig sind, daß alle im Augenblick handeln, und der Augenblick, die Zeit ihnen so eine gemeinsame ist.

Wesentliche Änderungen wurden in der Ölskizze vorgenommen. Delilah sitzt auf einem Bett - im Gemälde wird dies noch deutlicher: Bettfuß, Bettwange, Bettkante sind dann klar zu erkennen -, das linke Bein wieder gestreckt, den Fuß aber halb im Gewand, das rechte Bein in Kniehöhe jetzt überschlagen, die rechte Hand mit gelockerten Fingern aufgestützt, um sich selbst zu stützen, um frei und aufrecht zu sitzen; den Nacken entkrampft, neigt sie weich ihren Kopf und schaut nieder auf den schlafenden Samson. Ihre Linke - wie bereits in der Zeichnung, aber da noch nicht in der Bedeutung geklärt - liegt in einer Gebärde der Zuneigung, dem Blick korrespondierend, ihn unterstützend, auf Samsons breit sichtbarer Schulter. Die aufliegende Hand hat ihren Ausdruck gewonnen durch die Kaschierung des Unterarms, den die Zeichnung noch deutlich zeigt. Delilahs Rock und Umhang liegen jetzt in weichen Bogenfalten, das Paar einkreisend, umschließend; in der Zeichnung waren die Draperien da, aber seitlich belassen. Rubens merzte alles aus,

was bei Delilah Bewegung werden könnte, alles was augenblicksgebunden war, und er förderte alles, was in Körperhaltung und Gesichtsausdruck ihre Ruhe ermöglichte. Gerade auch dann, wenn man sich in den Gesichtsausdruck in Farbskizze und Gemälde vertieft, wird klar, was Rubens wollte.

Dem Samson nahm Rubens das Ältlich-Tölpelige, er verjüngte ihn, gab ihm ein klares Gesicht, volles Haar und sichtbare Kraft. Von höchster Bedeutung ist das Schließen der Form, das geschlossene rechtwinkelige Dreieck um Samson und Delilah, das Umkreisen dieser inneren Form durch die umschließenden Formen der Draperie von Rock und Umhang, von Teppich und Bettvorhang und durch die neue Platzierung des Philisters. Das neue Sitzmotiv der Delilah, die Veränderung ihrer Körperhaltung und ihres Gesichtsausdrucks, die Veränderung des Samson ermöglichen die Bindung des Paares, die Abschließung und Sonderung der Beiden. In versunkenem Betrachten, in ruhigem selbstvergessenem Dasein, in vertrauensvollem Schlaf, in der klaren Geschlossenheit der Form ist das Paar von den anderen Personen gesondert. Beide teilen in ihrer Ruhe und Gesondertheit nicht die Zeit der anderen, das Paar ist außerhalb, jenseits der den anderen gemeinsamen Handlungszeit, weil für ihr Empfinden, ihr Fühlen die Zeit dauert und nicht verrinnt. Den Topos des Außer-der-Zeit-Seins kennt auch Tasso. Armida entführt den schlafenden Rinaldo auf die Insel Fortuna, „... in einen Frühling, der nie endet“ (XIV, 71), in eine Welt, die außerhalb der Zeit ist: „... mit ew'gen Früchten wahren ew'ge Blüten; / Die einen reifen, da die anderen knospen ...“ (XVI, 11).

Ganz auf Steigerung der Intensität ihres Tuns hin wurde das Philisterpaar verändert: sorgfältig, genau, leuchtet die Alte ihrem Genossen, deutlich die konzentrierte Spannung im dunklen Gesicht, unter dem weißem Kopftuch. Bedeutend ist die Veränderung des Philisters. In der Zeichnung steht er: Beine, Hüften, Schultern, Arme, Hände, eingezogener Kopf sind deutlich zu sehen. Dadurch nun, daß Rubens die Delilah mit Samson auf das Bett setzte, also höher placierte als auf der Zeichnung, kommt der Philister in geringerer Beugung an Samson heran. Rubens rückte ihn bereits in der Farbskizze näher an die Alte, placierte

ihn direkt über den Kopf des Samson und verringerte den Abstand von Kopf zu Kopf. Wichtig aber ist, daß er ihn so sich beugen ließ, daß Beine, Hüften, Rücken unsichtbar sind; daß Gesicht und Brust aber genau en face gewendet und so alle Betonung auf das Gesicht, den Hals und vor allem die tätigen Hände konzentriert wurde. Ist der Philister in Zeichnung und Farbskizze ein junger Mann, mit zwar aufmerksamen, aber eher unausgesprochenen Gesichtszügen, so machte Rubens ihn im Gemälde älter, reifer: schütterer Bart, hageres Gesicht, knochige Brust. Kurzum - er steigerte mit allen möglichen Mitteln den Ausdruck nach der Seite der äußersten Konzentration und der Anspannung auf den Zeitablauf hin. Ist der Weg und das Greifen der Finger auf der Zeichnung noch unausgesprochen, so werden die Finger jetzt, hell und dunkel in Licht und Schatten, zu unheimlichen, schnell und lautlos tätigen Lebewesen. Davor Delilahs Arm, daneben Delilahs ruhende Hand - der Einbruch schnell wirkender, äußerster Gefährlichkeit ist evident, der Einbruch genützter, auf den Bruchteil der Minute genützter Zeit, ist atemstockend sichtbar gemacht.

In der Zeichnung beschränkt sich das Tun der beiden Philistersoldaten auf das Öffnen der Tür, vielleicht das Eintreten. Rubens erhöhte in der Farbskizze die Zahl der Soldaten auf drei und differenzierte ihr Tun deutlich. Der eine Soldat hält die geöffnete Tür an Griff und Kante und schaut vorsichtig - ob es schon soweit sei? - ins Zimmer. Die beiden anderen blicken seitwärts, bzw. geradeaus, beides aber unausgesprochen. Rubens intensivierte ihrer aller Tun - im Gemälde sind es nun fünf Soldaten - zum lautlosen Abwarten, besser zum Abpassen hin. Der Soldat an der Tür blieb fast unverändert, der rechte wurde gesteigert in der Intensität des Blickes, völlig neu gestaltet wurde das lautlose Warten mit vor Aufmerksamkeit weit offenen, runden Augen und offenem Mund im nunmehr hell erleuchteten, mittleren Soldaten. Ein wachsames Gesicht, so wachsam und konzentriert, daß es fast einen dümmlichen Ausdruck bekommt. Fest, ruhig, aufmerksam, im Profil der vierte. Warten, warten auf das Zuschlagen; ein sicheres Warten, denn sie sind fünf und jener ist einer und verraten.

Der Weg von der Entwurfszeichnung über die Farbskizze zum Gemälde war ein Weg der Neuorientierung und der Steigerung, gewählt vom Willen des Rubens, Samson und Delilah als Liebende zu malen. Ihn interessierte nicht zentral die Geschichte des Betrugs, der Dramatik des Überfalls - beides wird er später malen. Hier, in diesem Bild war ihm wichtig, Samson und Delilah als Liebende zu malen. Wichtig war ihm, im Bild zu zeigen, wie Mann und Frau, auch an der Grenze des Untergangs (den jeder kennt, der die Geschichte der beiden kennt) in ihrer Liebe außerhalb der Zeit sein können. Und weil er die Delilah so darstellen wollte, wach, wissend, in ihre Liebe – und in sich - versunken, nahm Rubens sie mit den Mitteln seiner Kunst von Zwiespalt und Zweideutigkeit weg und machte sie zu einer Heroine.

Rubens, Die Amazonenschlacht und der Betlehemitische Kindermord, ein episch und ein dramatisch erzählendes Bild.

I.

Rubens' Betlehemitischer Kindermord⁵⁷ in der Alten Pinakothek zu München, ein spätes, um 1635–1639 entstandenes und ganz eigenhändig gemaltes Werk, gehört zu jenen vielfigurigen, mittelgroßen Kompositionen, wie in derselben Pinakothek auch die zwanzig Jahre früher, um 1615, ebenfalls ganz eigenhändig gemalte Amazonenschlacht⁵⁸ in noch kleinerem Format, in denen die Kompositionskunst des Rubens – mehr als in den großformatigen Werken – reich differenzierend entfaltet ist, von vorneherein nicht für ein größeres Publikum bestimmt, sondern Kunstkenner zur Freude⁵⁹.

Die Komposition des Betlehemitischen Kindermordes, zunächst ohne den Mittel- und Hintergrund, aber auch ohne die Gestalten der Engel in der Luft, wurde durch zwei Zäsuren in drei Hauptteile geordnet. In einen mittenbestimmten Figurenkomplex links aus zwölf Gestalten, Häschern, Kindern, Müttern, einem Hund. In einen zunächst diffuser erscheinenden Figuren- und Gruppenkomplex rechts aus wiederum zwölf Gestalten, Müttern, Soldaten, Kindern. Und in schräge, parallel versetzte, dann fortgesetzte Reihen inmitten aus fünf Gestalten in der Reihe der Mütter, aus vier Gestalten in der Reihe der Soldaten, aus sieben Gestalten in der Reihe der Häscher, Reihen, die in der Mitte des Bildes beginnen, die über den rechten Komplex hinwegziehen, die jenseits des aufragenden Pfeilerstumpfes, welcher das Mordedikt trägt, enden in den

⁵⁷ München, Alte Pinakothek, Eichenholz 1,99x 3,02.

⁵⁸ München, Alte Pinakothek, Eichenholz 1,21 x 1,65 m.

⁵⁹ Die technischen Angaben und die Datierungen entsprechen: *Ältere Pinakothek München, Amtlicher Katalog*, München ¹⁸1936.

über einem Haufen von Kinderleichen thronenden Ortsvorständen⁶⁰. - Nun, der Kompositionsfolge nach:

II.

Der Erste Figurenkomplex links:

Zunächst, im Hemdchen, rücklings in Schultern, Ärmchen, Kopf auf den Boden geworfen, Bauch und Beinchen blank hergewendet, gebrochenen Auges, tot, ein Knabe. Und darin sogleich ein erstes, thematisches Moment: Knabentod.

Wedelnden Schweifes jagt-gleitet über die Leiche her, Blut an der Erde zu lecken, ein Hund. Und darin ein zweites, thematisches Moment: Blutgier.

Und, wie der Hund über die Leiche her gleitet, springt ein Häscher federnd, das rechte Bein und den rechten Arm mitsamt dem Degen erhoben über den Bluthund nach rechts, reißt sich einen Knaben auf der Schulter des nächsten Häschers apart, ersticht ihn in Mordlust. Und mit den drei Momenten übereinander Tod des Knaben, Blutgier des Hundes, Mordlust des Häschers wurde die Sache Kindermord expliziert.

Weiter rechts: wie der Hund über die Leiche her nach Blut leckt, so liegt auf ihren Knien und Armen am Boden her eine Frau, mit ihrem Leibe, ihren Brüsten ihr totes Kind zu bedecken, ihm mit nicht wiegenden Armen, ineinandergelegten, doch nicht greifenden Fingern bei sich einen Platz zu umschließen, wortlosen, blicklosen Schmerzes und wirr fließenden Haares.

Über ihr, auf seinem rechten, kräftigen, ihr an die Seite gesetzten Beine steht ein Häscher, die Zehen seines linken Fußes auf ihr Gesäß gesetzt, um auf den Rücken der Unterworfenen, zwischen deren Schultern, niederzuknien, frontal, als Sieger, hergewendet. Er geht auf in Leib und in Brust.

Und er hält auf seinem rechten Oberarme und seiner Schulter, das Köpfchen hergerichtet, den mit Beinchen und Ärmchen strampelnden

⁶⁰ Die Gestalten der Reihe der Mütter und der Reihe der Häscher zusammengezählt ergeben wiederum zwölf.

Knaben, seinen Leib mit seinem Arme umschlungen, den der erste Häscher im Haare ergriffen hat, ersticht, der stirbt. Er zieht die linke Seite ein vor Schmerz, wendet und hebt den Kopf in Angst und Qual, das ihm Angetane halben Blickes sehend, von zwei Frauen angefallen. Doch er hält mit kräftigem Arme, mit fester Faust das Hemdchen am Saum und darin hängend den zweiten Knaben, den er errafft. Nach der thematischen Exposition: Tod des Knaben, Blutgier des Hundes, Mordlust des Häschers, finden wir inmitten des Komplexes den bewahrenden Schmerz der Unterworfenen und darüber den schmerzgepeinigt angefallenen, den Sieger doch, mitsamt den zu ihrem Tod erbeuteten und errafften Knaben.

Weiter rechts zwei tote Kinder: Das untere liegt auf der Seite, rückwärts her, Gesicht und Brust zu Boden gesunken; der andere Knabe, rücklings auf den ersten geworfen, hat ein Beinchen, ein angewinkeltes Ärmchen in der Luft und das andere Ärmchen und das Köpfchen, schreiend erstorbenen Gesichtes, den Rücken des ersten herunterhängen.

Darüber zwei Mütter: Die eine, niedergehend, unter- und übergreift das eine, das andere Beinchen, den Schenkel haltend, ihres Buben, den der Häscher am Hemdchen gerafft hat, dessen Köpfchen hintüber sinkt, dessen Ärmchen in der Luft hängt, der mit der Linken nach der Hand seines Häschers patscht. Sie beugt sich mit blanker Brust und Schulter gegen, über das Kind, streckt in wilder Wut das Gesicht diesseits am Arme des Häschers, den Arm jenseits vorbei und haut, Löwin, ihm ihre Pranke in die Seite hinein, leibhaft und fest. Ferner die andere jagt wie durch fließende Wellen ihres Gewandes, ihres Haares, Furie⁶¹, über sie hin, Haß, Rache, Vernichtung im Angesichte und reißt und kratzt gestreckter Arme mit zehen Fingern dem Häscher die Schläfe

⁶¹ Ich erinnere an folgenden Bericht, der sich bei Carl Neumann, *Rembrandt*, München ⁴1924, vol I, p. 152 findet. „Als der gelehrte Heinsius in Leyden 1632 eine lateinische Tragödie Herodes, der Mörder der unschuldigen Kindlein, erscheinen ließ, äußerte ein Pariser Kritiker einen ‚petit scrupule‘ darüber, daß die Gestalten der Furien in dem Stück vorkamen, die mit dem jüdischen Boden dieser Geschichte nichts zu tun hätten, und daß Mariamne vom Styx und vom Acheron rede. Die gelehrte Debatte über diese Frage zog sich durch mehrere Jahre hin.“ Daniel Heinsius war bekanntlich des Rubens Freund; vgl. Daniel Heinsius, *Poemata auctiora*, Lugd. Bat. 1640, p. 248: Hochzeitsgedicht auf Rubens und Isabella Brant.

und Backe auf. Beide Frauen wenden sich auf den siegenden Häscher zurück, die eine, ihr errafftes Kind los zu bekommen, die andere, deren Kind zu weit und gerade stirbt, es nicht mehr erreichend, in Haß und Vergeltung. In deren Rücken erscheinen aus der Tiefe her, von den Feldern, in Wut und Schmerz drohend, ohnmächtig und zu spät die Väter.

In einer unteren Schicht des Figurenkomplexes, dicht und schmal am Boden, sind die Toten beisammen, der Blut leckende Hund, die das Tote bergende Mutter. Darüber, zu- und durcheinanderstrebend und verknäult die Handelnden und die, um die es geht. Dabei sind Mordlust und Mord voraus, nach rechts gerichtet, der Befreiungsversuch und die Vergeltung gegenan nach links, zurück gerichtet und ist beides zu Seiten des erbeutenden, erraffenden, wenn auch gequält, so über die unterworfenen Kinder und Frauen doch siegenden Häschers. Die gesamte Masse des Ersten Komplexes sinkt, ihrer oberen Begrenzung nach, nach rechts, sinkt der wieder anhebenden Figur der folgenden Reihen zu.

III.

Die Eigenart der Komposition des Betlehemitischen Kindermordes zu erläutern, diene ein wechselnde Momente heraushebender Blick auf die jeweils entsprechenden Teile der Komposition der Amazonenschlacht. Diese Komposition ist - ohne Mittel- und Hintergrund, die unter der Brücke sichtbar - mit Hilfe dieser Brücke ebenfalls in drei Hauptteile geordnet: Erstens: vor der Brücke, auf Ufer und Böschung links; zweitens: auf der Brücke; und drittens: wiederum vor der Brücke und rechts.

Zum Ersten Teil:

Zunächst: Auf dem Ufer des Thermodon ein Streitkolben, eine Streitaxt, Pfeile im Köcher und ein Schild; thematisch erstens: Streitwaffen, niedergelegt.

Dann: Auf dem Schilde und einem Tuche liegt rücklings her, dem Blicke dargeboten, eine gefallene Amazone. Ein Grieche, zu ihren Füßen stehend, drückt mit seinem linken Fuß gegen ihren inneren rechten Schenkel und zieht mit beiden Armen und Händen das Tuch unter ihr fort, sie entehrend, die in Gefahr, mit den Armen voran und kopfüber

vom Schilde die Böschung herab in den Fluß zu gleiten. Neben ihr, wie sie Kopf voran rücklings her, so diese Kopf voran auf der Seite liegend, eine zweite gefallene Amazone. Thematisch zweitens: Gefallene Amazonen nebst plünderndem Griechen.

Höher und ferner dann fliegt im Sprung über den Uferrand die Böschung herab ein Pferd, einem kopfüber in's Wasser gestürzten Griechen nach. Auf dem Pferde sitzt eine Amazone, sie wendet kampffrohen Gesichtes ihren Kopf über die rechte Schulter einem weiteren Griechen zu, der sie zu Pferde, zum Schlage erhobenen Schwertes, fast ereilt, und sie ruckt und dreht mit der Rechten den Speer, der dem Griechen in der Brust steckt, um ihn sicherer zu töten.

Ferner und weiter rechts, der ersten parallel, eine zweite Amazone, ebenfalls zu Pferde; sie sticht weitaus mit ihrer Lanze einem Griechen nach; und über den Hals seines Pferdes, das, den Kopf zwischen die Beine zurück- und unterschlagend, die Böschung hinunterstürzt, stürzt auch er in die Tiefe, auf die Arme sich stützend, doch gleich mit dem Gesichte auf's Wasser aufschlagend.

Amazone von Griechem gefolgt, Amazone dem Griechen folgend, ihm voraus, ihm hintennach, und lanzenstark ihn treffend, so sieht man sie, halb auf einander projiziert, blitzartig wendig kämpfen. Thematisch demnach drittens: Behender Amazonen Kampf, verfolgter, verfolgender, Gegner tötender, treffender, schwebend vor dem Sturz.

Die nebeneinander Gefallenen, die hin und wider Kämpfenden sind fest und rechtwinklig von weiteren Toten gerahmt, mit weiteren Toten unterlegt: Zu dem die Böschung herabgestürzten, ertrunkenen Griechen, dem der ersten Amazone Pferd nach stürzt, treibt rechtwinklig im Fluß auf dem Rücken liegend eine tote Amazone in die Ferne und liegt rechtwinklig her auf dem Ufer und auf seinem Rücken ein toter Grieche. Die Toten sind alle nackt.

Vergleicht⁶² man die Ersten Teile beider Kompositionen, dann fällt auf, daß Rubens in beiden Bildern mit Toten als ersten menschlichen

⁶² Dieser Versuch und die Vergleiche heben auf die Unterscheidung des Epischen und des Dramatischen ab. Für diese Unterscheidung habe ich vorzüglich aus Emil

Gestalten begann, einem Knaben im Kindermord, zwei Amazonen in der Amazonenschlacht. Dadurch wurde in beiden Werken sofort das äußerste natürliche Ende, das in Mord wie Schlacht gelegen, dargestellt, wurde sofort jeder auf das äußerste natürliche Ende gerichteten Erwartung entsprochen. Dies aber in sehr verschiedenen Folgen.

In der Amazonenschlacht wurde den Toten das Stilleben niedergelegter Waffenstücke voraus gesetzt: die Toten erscheinen von vorneherein als Gefallene. Die erste Tote liegt auf ihrem Schilde: Kriegerehrung. Ein Grieche raubt ihr das Tuch: Plünderung. Er bringt sie in Gefahr, von Tuch und Schild zu rutschen: Ent-ehrung. Plünderung, Ent-ehrung, Ehrung sind Momente der Niederlage.

Nach der Darstellung der Gefallenen, nach der Darstellung dieser Momente kriegerischer Niederlage, die fraglos klar und für sich rund sind, erfolgt ein steigernder Übergang zu einer Darstellung lebendigen, mutvollen Kampfes, der durch die Amazonen, deren endlicher Tod, deren endliche Niederlage klar voraus gesehen wurde, in Kraft, Mut und Freude dominiert wird („Amazonenkampf“), vor'm Sturz wie schwebend, in höchster Erfüllung ihres Ideals, Kämpferinnen zu sein.

Alle Gestalten wurden in's Runde, Kräftige, Plastische, Lebendige charakterisiert, Köpfe, Helme, Schultern, Brüste, Bäuche, Schenkel wurden betont. Wiederholungen: zwei gefallene Amazonen; zwei auf dem Ufer liegende und im Fluß treibende Tote; zwei Amazonen zu Pferd und zwei Griechen, folgend, ereilt; überhaupt zwei Zweikämpfe in dichter und wendiger Folge, künden von wägendem Gleichmut.

Des Betrachters Teilnahme wurde geweckt, wurde zu mutvoller Froheit gesteigert, und in lebendiger Freude läßt er sich fesseln und folgt.
– Nicht so beim Kindermord.

Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich (1946), ⁴1959, gelernt. Die Grundbegriffe Lyrisch, Episch, Dramatisch bildeten einen leitenden Gesichtspunkt in Rudolf Kuhn, *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*, Frankfurt 2000, insbes. pp. 85-88 und pp. 565 - 627. Episch und Dramatisch werden in dem vorliegenden Beitrag als Darstellungsweisen innerhalb der Gattung der Erzählenden Malerei angesehen.

Hier folgt auf das verdrehter Augen, verendet am Boden liegende Kind der gleitend-überhijagende, blutschleckende Hund, folgt der in Mordlust federnde, springende Häscher; ganz andere Stimmungen, Ekel, Grausen, Schreck, Betroffenheit, nicht Freude, werden im Betrachter aufgewühlt; und er sieht, erregt in Leidenschaft, sieht Griff, Waffe, Stich und Mord; und erfährt das Sterben und Verenden von Kindern. Hände, Griffe, Winkel von Ellbogen, Knie, Beine, Arme, aus gewundenen Leibern wie ausgezogene Ärmchen und Beinchen wurden betont und dargestellt, aller Ruhe, Festigkeit und Rundheit fern.

Pathetisch wurden extreme Gegensätze, Sieg und Angstqual, in der mittleren Figur vereinigt, auf Herrlichkeit und Leiden des würdigeren, des ungemeinen Laokoon angespielt, pathetisch wurden die Mütter rechts in Furie und Löwenprankige (metaphorisch) verwandelt und der über das Tote hingleitende Hund und der über beide hochaufspringende Häscher verglichen, und der über das Tote hingleitende Hund und die über ihrem Toten liegende Mutter.

Jedem wägenden Gleichmüt fern wurde nichts einfach variiert, wiederholt, eher isoliert und durch Vergleiche, Gegensätze, Verdichtungen, Metaphern, Anspielungen, Hin- und Herbezüge bedeutend gemacht, wurde jedes je nur einmal gesetzt, es sei denn, wie das Tote nach links und die Toten nach rechts, pathetisch dem Figuren- und Gruppenkomplex zur Basis auseinandergeworfen oder, wie die Löwenprankige und die Furie, steigernd verdoppelt.

IV.

Die gesamte Masse des Ersten Figuren- und Gruppenkomplexes links in der Komposition des Betlehemitischen Kindermordes sinkt nach rechts; und es hebt die Reihe der Mütter zu steigen an und, zwischen der Löwenprankigen, der Furie und den toten Kindern herausgeführt, die Klage.

Mt. 2,16 sqq: *Als Herodes sich nun von den Weisen hintergangen sah, geriet er in heftigen Zorn, sandte hin und ließ in Betlehem und seiner ganzen Umgebung alle Knaben im Alter von zwei Jahren und darunter töten, der Zeit entsprechend, nach der er die Weisen ausgeforscht hatte.*

Da wurde das Wort erfüllt, das durch den Propheten Jeremia gesprochen wurde:

„Eine Stimme hört man in Rama, viel Weinen und Wehklagen: Rachel weint um ihre Kinder und will sich nicht trösten lassen, weil sie nicht mehr sind.“

Entsprechend steht bei Jeremia 31,15: *So spricht Jahwe: Horch! In Rama hört man Klagen und bitteres Weinen: Rachel beweint ihre Kinder, will sich nicht trösten lassen – ihre Kinder, denn sie sind nicht mehr.*

Die erste Figur der Reihe der Mütter: Rachel, reich gekleidet, des reichen Jakob Frau, tritt mit dem linken Fuß nach rechts hervor, mit dem linken Beine säulenfest nach vorn heran, und steht. Sie richtet sich in Leib und Rücken, streckt sich in Rücken, Kopf und Armen auf, empor, zurück in einem Bogen. Das Oberkleid, über ihrem vorgestellten Beine aufgeworfen, springt auf dem Leibe auf, und zwischen dem geöffneten Hemde und den zurückrutschenden Ärmeln bietet sie, weit zurück sich biegend, Brust, Hals, Gesicht und Unterarme dem Himmel dar, weinend, klagend, in ihren Fingern die blutige Windel, wehend: denn ihre Kinder, sie sind nicht mehr.

Die zweite, doppelseitig erweiterte Figur der Reihe: Eine Frau geht, steigt, den linken Fuß auf die erste Stufe gesetzt, den rechten von der Erde hebend, die Treppe hinan; sie wird mit den Armen weichkräftig von der ihr Nachtretenden um die Taille gefaßt und zurückgehalten, welche ihrerseits, den Kopf zur Seite, die Augen zum Himmel gewendet, klagt und, die andere zurückzuhalten, Hilfe fleht; diese aber hat mit Armen und Händen ihr totes Kind, das ihr in den Armen liegt, dessen Beinchen und Ärmchen über und unter ihrem Arme herabhängen, dessen Köpfchen gegen die Finger ihrer Hand gesunken, fest und ganz umschlungen, sie sucht es mit Hand und Fingern an Schulter und Backe zu fühlen, zu fassen, es bei sich zu fühlen, herzt und küßt es gewichenen Sinnes; und steigt, zur Mordstätte hinan es tragend.

Die dritte Figur der Reihe: Die vierte Frau, eine Stufe höher gekommen, wiederholt die dritte, richtet sich im Gehen, Steigen aber auf, sie hebt die Arme, den Kopf, wie im Glücke schluchzend, und die Hände,

hebt sie mit flatternden Fingern, hilflos, flehend, zum Häscher, der vor ihr zwei Kinder davonträgt.

Im Ersten Komplex links wurden Häscher und Mütter verbunden, Mütter und Häscher hier in zwei einander folgenden Reihen auseinander gehalten, und ein Soldat schiebt seine Lanze, sie zu trennen, dazwischen.

Im Ersten Komplex links steht eine hohe Schicht über einer niederen, eine der Handelnden über derjenigen der Toten; inmitten des Bildes hier erscheint eine niedere über einer hohen, diejenige der Soldaten über derjenigen der Mütter.

Wie die Reihe vierer Frauen klagend die Treppe hinansteigt, so die Reihe vierer Soldaten als Wache und Bedeckung die Treppe herab⁶³; wie jene nach unten den Rücken kehren und nach oben gewendet flehend ausgreifen, so kehren diese nach oben die Rücken, greifen nach unten gewendet mit Lanzen aus; beide Reihen in den Taillen knapp dicht beisammen, wie gebündelt, oben, in den erhobenen Armen die Windeln und Lanzen, geweitet. Die Frauen, sich streckend, umarmend, steigend, durch weiche, geschwungene Bögen charakterisiert, die Soldaten durch harte, winklige Schultergürtel, Ober- und Unterarme, harte, winklige Wendungen in Profil und Enface, durch rundkräftige Helme, Schultern- und Ellbogenschutze, als hart, winklig, brechend, kräftig.

Soldaten und Frauen wurden zweimal verbunden. Der zweite Soldat von oben beugt sich vor, schiebt seine Lanze zwischen die Häscher und die Frauen, die Frauen und Häscher zu trennen, die Mutter aber auch von ihren Kindern. Und Rachel beugt, streckt sich zurück, hebt Windel und Hände zu der erhobenen Lanze des vierten Soldaten, hebt

⁶³ Steigende Reihen aus verschiedenen Gestalten, verschiedenen Gruppen finden sich schon in Giovanni Pisano's Betlehemitischem Kindermord, Pistoia, S. Andrea, Kanzelrelief. Eine geschlossene Reihe Klagender Mütter findet sich schon in Giotto's Betlehemitischem Kindermord, Padua, Arenakapelle (Vgl. Rudolf Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 267 u. 313). Je eigene geschlossene Reihen von Müttern, Soldaten, Häschern, die gegen, neben und nacheinander auftreten, sind etwas Besonderes: Daniel Heinsius (vgl. Anm. 3) läßt in: *Herodes Infanticida, Tragoedia*, Lugd. Bat. 1632, einen Chor Römischer Soldaten (Act IV, p. 54), einen Chor Jerusalemer Mütter (Act V, p. 67) und am Schlusse Engel (Act V, p. 69) auftreten.

Hand zum Quast der Lanze, Hand zur Hand des Soldaten, als flehe sie zum Himmel, eine Lanze möge über ihr sein, ihre Klage aufnehmen, eine gerechtere sie rächen. Die Lanze aber, an ihren Händen vorbei, ist auf den Hinterkopf der Frau, einer Mutter, im Komplex links gerichtet, die furienartig einen Häscher anfällt, sie zu töten.

Die Soldaten, im Zusammenhang ihrer Bewegung betrachtet, brechen schrittweise zum Eingriff auf: Der oberste Soldat, nach Kopf und Helm im Profil, steht, Ober- und Unterarm in der Achsel gehoben, im Ellbogen gewinkelt, mit fester Faust die aufgestellte Lanze haltend, aufmerksam schauend, wachend, so hinter dem zweiten Soldaten; dieser beugt aus solcher Haltung den Oberkörper vor und herab, hat seine Lanze mit beiden Händen ergriffen und durch die Hände geführt, schiebt sie zwischen Häscher und Frauen, sie zu trennen. Der dritte wieder steht, wie aus solcher Beugung aufgerichtet, steht frontal, schmalseits eine Stufe herabgekommen, und hat die Lanze inmitten und oben mit der Rechten und Linke aus Schulter und Ellbogen hartwinklig, kräftig gepackt und aufgestellt, er hat den Kopf gegen die Schulter in das Profil gesenkt, er schaut hinab, aufmerksam, wie schon der erste Soldat an ihm vorbei; und der vierte Soldat, einen Schritt weiter und eine Stufe herab gegangen, erscheint im Profile, wie neuerlich gegen die Tiefe gewendet, er hat seine Lanze erhoben, sie am unteren Ende mit der Rechten fest ergriffen zum Stoße, sie durch seine Linke auf ihr Ziel hin führend.

Das sukzessive Aufpassen, dann Trennen, Aufpassen, dann Zielen, das hartwinklig brechende Heruntersteigen der Soldaten wird durch die Lanzen wechselnder Richtung begleitet: die Lanzen des ersten und dritten, einander parallel, wurden schräg rückwärts geneigt, der vorkommenden Beobachtung Platz und Rückhalt gebend, und eine weitere geneigter dazwischen; Lanzen anderer über dem dritten und vierten Soldaten, einander wieder parallel, wurden schräg vorwärts geneigt, geneigter eine weitere dazwischen, und die letzte ist gezielt, ist zum Stoße gesenkt.

Im Komplex links wurden keine Soldaten an den Händeln beteiligt, im Komplex rechts dagegen entscheidend verwickelt, und inmitten greifen die Soldaten aus dem Aufpassen sukzessive, erst

trennend, aber auch Mutter und Kinder, dann kämpfend, aber eine Mutter zu töten, ein. Zunächst ist links von toten Kindern, von sterbenden, erbeuteten, errafften die Rede, von Mordlust, Blutdurst und Mord, von Siegenden, aber gemeinen Häschern, und Unterworfenen; und schließlich von Müttern, die Löwinnen, Furien gleich die siegenden Häscher anfallen: und, das sehend, greifen die Soldaten ein: das ist Aufruhr. – Auf Rachels wehende Windel, auf des Soldaten zielende Lanze zu stürmen die Väter, mit Steinen in drohenden Händen: das ist zum anderen Male Aufruhr. Ferner und tiefer im Gelände jagen Reiter die Väter, die Mütter mit Kindern, und ferner noch hält ein Bedeckungskorps, einsatzbereit. – Schon Giotto in seinem Betlehemitischen Kindermord gab, von den Häschern unterschieden, Soldaten, die das Gemetzel mit Grauen sehen und sich mit Grauen wenden, die, nicht eingreifend, zum Schutze der Häscher da sind: jenen möglichen Zynismus öffentlicher Gewalt und Ordnung sukzessive eingreifender Häscher und Soldaten ersparte uns endlich Rubens nicht, er machte ihn im Zuge der eingreifenden Soldaten gegen und parallel dem Zuge der klagenden Frauen vielmehr sichtbar.

Auf die Reihe der in der Taille wie gebündelten Frauen folgt die lockere Reihe der Häscher. Die erste der Frauen beugt sich im Bogen nach links zurück, die dritte der Frauen steigt und greift nach rechts aus, die mittlere, nach rechts durch ihr Kind, nach links durch ihre Begleiterin erweitert, ist fest geschlossen; alle wurden mittels Kurven, einfachen, s-förmigen Bogen, mit einer Bereicherung der Form und des seelischen Ausdrucks bei Armen und Köpfen, figuriert. Jede ist eigentümlich; Rachel in lauter Klage, die mittlere mit Kind und Begleiterin, die letzte ihre Arme, Hände und ihr Gesicht zum Häscher hebend, hoffend: die Motive wurden, der Sinnfolge nach, dabei verkehrt, denn die dritte hebt nach lebenden Kindern die Hände, die zweite herzt ein totes Kind und auf Rachel geht entschieden der Satz: *„denn sie sind nicht mehr“*: kein lebendes, kein totes, nur Windeln hat sie in Händen.

Von der unvermittelt herausgeführten Klage der Rachel über das Herzen und Küssen des Toten führte Rubens die Handlung zum Hoffen, Wehren und Flehen der dritten, durch Zäsur drängend dazu, was mit den Lebenden in den Händen der Häscher geschehe: Die Mutter greift aus,

der Soldat trennt, der Häscher hält – tatsächlich – inne: die Mutter greift über die Barriere der Lanze aus, mit der Linken im Soldaten den wehrenden Mann, mit der Rechten im Häscher den Vater beschwörend, welcher statt väterlich mörderisch fühlt, statt beglückend durchbohrend schaut. Er springt die Stufen hinan, geduckt und eilig, hat das eine Kind jämmerlich mit Ärmchen, Achseln, Köpfchen in seinem rechten Arme hängen und das zweite hintern-himmelan über seine linke Schulter geworfen. Er allein fest gefügt, laufend im Profil, doch das Gesicht in das Enface gewendet; er allein hat ein Geviert an Platz, jenseits der Lanze, zu Seiten und im Rücken der Soldaten und im Rücken des nächsten Häschers, Platz, um innezuhalten; er retardiert.

Doch dann der nächste: stämmig, das Knie gegen den Sockel des Pfeilerstumpfes gestützt, beugt er sich im Rücken weit zurück, mit einem Kinde, ein Beinchen in beiden Händen, weit über der linken Schulter ausholend und aus dem Winkel seiner Augen dessen Mutter, die rechts im Kampfgetümmel die Arme emporwirft, sehend. Und ein dritter, tiefer, enface, dieser hat einen Knaben an seinen Ärmchen und Beinchen ergriffen, er holt zur Seite zurück und von unten aus, den Pfeilerstumpf vor Augen, das Kind daran zu zerschmettern. Weiter rechts endlich ragt übereck der Pfeilerstumpf auf, der diesseits die Verordnung des Herodes bekannt macht; und nochmals weiter rechts sitzen die Ortsvorstände⁶⁴, vorgeneigter Stirn sinnend, zurückgenommenen Kinnes schauend, durch Pfeiler und Edikt gedeckt, ob den Leichen.

⁶⁴ Die beiden in dem Gebäude sitzenden Männer sitzen gleichrangig. So kann wohl keiner von ihnen König Herodes sein. Sie werden das Kollegium der obersten Ortsmagistrate sein, der Bürgermeister und der Polizeipräsident. Einer solchen Wendung in das Plausible, daß Herodes nicht die Hauptstadt verlassen habe, sondern einen ausgefertigten Befehl ‚hinsandte‘, entspricht, daß Rubens auch auf die Frage, die dem Evangelisten Matthäus gleichgültig war, auch den Bildenden Künstlern (mit Ausnahme: z. B. des Brueghel) eigentlich nicht gekommen ist, wo die Väter denn waren, als ‚in Betlehem und seiner ganzen Umgebung alle Knaben im Alter von zwei Jahren und darunter‘ getötet wurden, uns Klarheit verschafft: die Väter waren vor der Stadt, in der Ebene, vielleicht auf dem Felde und sie stürmten, wie wir sehen, doch zu spät, herbei.

V.

Der Hauptteil der Komposition der Amazonenschlacht, der Kampf der Griechen gegen die Amazonen über die Brücke hin, ist ebenfalls mehr- und dank zweier symmetrischer Zäsuren dreigliedrig.

Die erste Zäsur im fortlaufenden Kampfe liegt dort, wo ferner zwischen den Kämpfenden eine Königin der Amazonen, Penthesileia⁶⁵, vorbeistürmend, am wehrhaft die Streitaxt erhebenden Arme von einem Griechen ergriffen, die Hand eines zweiten Griechen auf der Schulter, von dessen hochgezücktem Dolche bedroht, einen herrlich zu Pferde kämpfenden Griechen, Achill, voll Schreck erschaut, anderen Males wehrlos und in tödlicher Gefahr.

Die zweite Zäsur liegt dort, wo symmetrisch, wieder ferner zwischen den Kämpfenden, eine zweite Amazonenkönigin, aus der Ferne heraufsprengend, mit der Rechten die blutige Streitaxt und den abgeschnittenen Kopf eines Griechen an den Haaren hochhält und ihn mit den Fingern der Linken, über den Arm geschobenen Schildes, seitlich stützt, als Beute, als Siegeszeichen, Apotropaion, und ihn, von einem Griechen angefallen, der ihr über den Arm langt, zur Seite hebt, um ihn zu behalten.

Zu Seiten und zwischen diesen Zäsuren dominieren Pferde; symmetrisch links wie rechts außen je ein Pferd im Profil und im Sprung, und inmitten zwei Pferde von hinten und steigend. Darnach die Hauptepisoden:

Zunächst links die Attacke des Achill: Links Herakles, oberhalb von Fußsoldaten, das gezückte Schwert in der Rechten, vor Musikanten, unter Fahnen, Lanzen und Feldzeichen; davor ein weiterer Grieche zu

⁶⁵ Zur Namengebung: Außer Herakles, ganz links auf der Brücke im Gefolge des ‚Achill‘, ist unter Griechen und Amazonen keine Gestalt zweifelsfrei zu benennen. Rubens beließ es bei Anspielungen. Eine Amazone, die bewundernd auf einen Griechen schaut, sei darum Penthesileia, der Grieche, auf den sie schaut, Achill genannt. Die berühmteste Entscheidungsschlacht der Griechen gegen die Amazonen führte Theseus an, und die Amazone, die ihm zugehörte, ist Antiope. Diejenige, die das moderne Feldzeichen, die Fahne, führt, sei Hippolyte genannt. Und diejenige, die sich nach der Art des Herakles kleidet, Herakleia. Fluß und Ort verstehen sich von selbst.

Pferde, halb schräg in die Ferne gewendet, den Speer voraus in die Höhe gehoben; und davor, anführend, Achill: Roß und Reiter im Profil; das Pferd im Sprung und der Reiter holt, den Zügel in fester Hand und den Kopf zum Angriff gesenkt, weit nach oben und hinten aus, um seinen Speer zu schleudern.

Dann inmitten die Entscheidung der Schlacht durch Theseus: Ein Grieche zu Fuß, im Profil, im großen Schritt nach rechts, hat in seiner zurückgehobenen Rechten den Dolch gezückt und greift mit dem linken Arme über des Theseus Pferd hinweg unter und in das Fahnentuch nach der Fahnenstange. Daneben rechts, in der Mitte der Brücke und knapp vor der Mitte des Bildes, Theseus, auf einem in die Ferne gewendeten Pferde, selbst aber in das Profil gewendet: Er reißt sich mit der Linken das Fahnentuch auf den Schenkel und holt, zum Zuschlagen geduckten Kopfes, hoch ob dem Nacken mit seinem Schwerte aus, um Hippolyte, der Hüterin der Fahne, quer über den Scheitel den Kopf zu spalten.

Hier ist der Höhepunkt des Kampfes: Denn des Theseus Pferd steigt; und gegenan, aus der Ferne her, steigt der Königin Antiope Pferd; des Theseus Pferd ringt, der Antiope Pferd überkommt, Bein über Bein, und überbeißt des anderen Nüstern; die Königin selbst, Hippolyte zum Entsatze, reckt sich hoch empor, Kopf, Helm, Arm, Ellenbogen, und holt aus, um Theseus zu treffen. Der Höhepunkt des Kampfes: noch einmal die höchste Höhe - erklommen durch eine Amazone, der Amazonen Erste Königin; und unter des Theseus Pferd zu unterst - starrend der enthauptete Leib eines der Griechen; dessen Arm die Brücke nieder hängt; dessen Hand verdreht in der Luft. Auch zwischen des Fußkämpfers Beinen duckt sich auf die Brücke ein Grieche; doch sieht man symmetrisch rechts Schenkel, Beine und Hemd nun einer Amazone, die rücklings und jenseits hinabstürzt und deren Pferd jenseits auf den Fluß hinauspringt. Und - wie frei und mächtig sitzt und handelt Theseus.

Inmitten des Bildes sieht man die Fahne der Amazonen, errafft, doch nicht gelassen. Und weiter rechts steigt, in die Ferne gewendet, parallel dem Pferde des Theseus, das Pferd der Hippolyte; Hippolyte hält mit ihrer Linken die Stange und mit ihrer Rechten das Tuch der Fahne, beugt sich über sie, sie mit ihrem Leibe zu schützen, sie nicht fahren zu

lassen, selbst im Begriffe, bei nach rechts vorn steigendem Pferde, bei nach links hinten von den Griechen gezogener Fahne, rücklings und seitlich, hoch über dem Thermodon, vom Pferde zu stürzen.

Und rechts die Auflösung des Kampfes: Nach der zweiten Zäsur Pferde im Profile nach rechts, aufgehend das nähere, niedergehend das fernere, frei und ledig. Dem näheren schleift die Reiterin, hinten herunter gerutscht, in der Satteldecke verfangenen Fußes, mit Kopf und Arm über die Erde hin nach. In der Ferne endlich rechts stieben Kriegerinnen davon.

Vergleicht man die Ersten Teile und mehr noch die Zweiten Teile beider Kompositionen miteinander, dann fällt auf, daß in beiden Werken Handlungen entbundener Leidenschaften vor Augen gestellt wurden und die Gestalten, die handeln, von Grund auf bewegt erscheinen; doch mit bemerkenswerten Unterschieden.

Von den Gesichtern der kämpfenden Griechen und Amazonen sieht man einmal Nasen und Münder, einmal Nasen, Münder und Augen, kurz und flüchtig, sieht Energie, Trotz, Schreck, Mut und Angst, je ein einzelnes seelisches Moment kurz und prägnant aufleuchten. Die seelischen Zustände der Häscher und Mütter dagegen wurden ausführlicher dargestellt, sind differenzierter und komplizierter, wie das Mordlustmorden des federnd-springenden Häschers, das entschwindenden Sinnes Herzen und Küssen eines toten Kindes, das wie im Glück schluchzende und mit flatternden Fingern hilflose Flehen der Mütter, andere Gestalten wurden auch metaphorisch, Unterschiede des Seelischen intensivierend, noch differenziert, die eine furienartig, die andere löwinnengleich.

Sodann ist in den betrachteten Teilen der Komposition des Betlehemitischen Kindermordes je eine Figur zu sehen, in der eine höchste Leidenschaft, die diesem Teile der Komposition eignet, herausgestellt wurde, so im Zentrum des linken Komplexes die Figur des gepeinigten Siegers und die mittleren Reihen anhebend die Figur der Rachel, in der die Klage in einem großen Bogen wie aus ihrem fernsten Rocksäum herausgezogen erscheint. Die Leidenschaften der Griechen und der Amazonen sind dagegen gleichmäßig, sind gleichen Gewichtes,

sie folgen in gleicher Dichte und tauchen nur wenig aus der allgemeinen Kampfbewegung und -handlung, welche ständig durchgehalten wurde, auf, diese belebend, höhend, sie mutvoll, leidvoll, herrlich, schrecklich, bedrohlich, kühn stimmend. Dieses beides, um einerseits den Betrachter des Kampfes der Griechen und der Amazonen zu fesseln und andererseits den Betrachter des Kindermordes zu äußerster Bewegung zu erregen.

Vergleicht man dann die Entwicklung der gesamten Handlung, die Ausbildung und Funktion von Wiederholungen, die Ausbildung und Stellung von Höhepunkten der Handlung, so treten wiederum bedeutende Unterschiede auf:

In dem Ersten Teile der Amazonenschlacht folgt auf das Stilleben der niedergelegten Waffen und auf die Darstellung der gefallenen Amazonen als Steigerung die Darstellung des lebendigen und mutvollen Kampfes im doppelten Zweikampf. Darüber erhebt sich im Zweiten Teile der Komposition als weitere Steigerung über die Einzelkämpfe nun der Gesamtkampf der Griechen gegen die Amazonen. Dieser Gesamtkampf wurde folgerichtig von einer Attacke (des Achill) über eine Entscheidung (durch Theseus) bis hin zur Auflösung des Kampfes, der im Dritten Teile der Komposition noch ein Sturz der Besiegten folgt, entwickelt. Auf der Höhe der Brücke, in der Mitte der Brücke, dort, wo zugleich die Mitte des Bildes ist, wurde ein reicher, entscheidender und aufgipfelnder Höhepunkt herausgebildet. So wurde der Kampf in seiner Durchführung gesteigert, ist fesselnd, ist aber einfacher Erwartung gemäß und natürlich überzeugend.

Bei der Beschreibung des Ersten Teiles der Amazonenschlacht waren Wiederholungen als Ausdruck gelassenen Gleichmutes aufzuzählen gewesen, die zwei gefallenen Amazonen, die zwei auf dem Ufer liegenden und im Flusse treibenden Toten und die zwei, einander parallelen Zweikämpfe. Ähnlichen Sinnes erscheinen im Zweiten und Hauptteile der Komposition alle wichtigen, griechischen Helden im Profile nach rechts, so Herakles, Achill, der Grieche, der zu Fuß nach der Fahne geht, auch Theseus, und alle wichtigen Amazonen, mit Ausnahme der Hippolyte, welche von hinten zu sehen ist, frontal, Penthesileia, Antiope, die Amazone mit dem abgeschnittenen Kopf und auch die

Pferde der Reiterinnen. Und jenem Griechen, der die Brücke unter dem Schritte desjenigen, der zu Fuß nach der Fahne geht, erklimmt, sich auf die Brücke duckt, entspricht symmetrisch eine Amazone, die unter dem Fahnentuche jenseits die Brücke hinabstürzt. Nichtmals der Kopf des Enthaupteten, dessen Leib uns unter dem Pferde des Theseus entgegenstarrt, ging verloren; die Amazone rechts reckt uns seinen Kopf in der Höhe entgegen. Ja, Wiederholungen in Verbindung mit Abweichungen (Variationen) waren für die Entwicklung der Handlung im Hauptteile der Amazonenschlacht sogar konstitutiv: Das Pferd des Theseus wurde als Pferd der Hippolyte wiederholt; aber, wie frei und mächtig sitzt Theseus und wie sinkt und stürzt Hippolyte. Das Pferd der Amazone wurde zwischen dem ihren und dem des Theseus nach Hals und Kopf zum anderen Male wiederholt; doch, wie fest gefügt und geballt erscheint die Gruppe des Theseus und der Antiope im Kampfe und wie locker und flüchtig folgen einander die Pferde der gestürzten und der sinkenden Amazone. Auch das Pferd des Achill, ganz links, wird rechts in einem Pferde wiederholt, beide werden von einem zweiten Pferde gefolgt und begleitet, in deren linkem nochmals die Hinterhand und in deren rechtem nochmals Hals und Kopf der Tiere des Theseus und der Hippolyte wiederholt wurden; doch abermals, wie kraftvoll gehalten sind Tier und Gruppe des Achill, wie ledig und losgelassen die Pferde rechts. Insgesamt machen Entsprechung, Wiederkehr und Wechsel gleichmütigen Sinnes sichtbar Angriff, Entscheidung und Auflösung der Amazonenschlacht.

In der Komposition des Betlehemitischen Kindermordes steht der Höhepunkt der Leidenschaft im Zentrum des Bildes, die unvermittelt herausgestellte Klage der Rachel. Deren zentrale Figur steht keineswegs aber zugleich in der Mitte der Figuren- und Gruppenfolge der ganzen Komposition, sondern sie ist die Figur, mit welcher die mittleren Reihen anheben. Und dieser Höhepunkt der Leidenschaft ist weiterhin keineswegs zugleich der Höhepunkt der Handlung. Der Höhepunkt der Handlung und der Höhepunkt der Leidenschaft sind vielmehr auseinander, sie stehen in Spannung: Man sah, daß Rubens die natürliche Folge der Motive umkehrte: Rachels Kinder ‚sind nicht mehr‘, der

nächsten Mutter Kind hängt tot in ihren Armen, der dritten Mutter Kinder leben: Rubens führte die Handlung von der Klage der Rachel aus über das Herzen und Küssen eines toten Kindes drängend und weiter zum Hoffen, Wehren und Flehen, spannend, was mit den Lebenden geschehe. Und dies zum zweiten Male: denn auch in dem Figuren- und Gruppenkomplexe links folgten um den zentral herausgestellten gepeinigten Sieger die für den Fortgang der Handlung doch erheblichen Kinder in einer gegen das Natürliche gekehrten Folge, das tot auf den Rücken zu Boden geworfene Kind zuerst, das, welches erstochen wird und stirbt, zu zweit und das, welches im Hemdchen errafft noch lebt, zu dritt. Die Handlung drängt in eigenen, um die Höhepunkte der Leidenschaften herumgehenden oder von ihnen ausgehenden und, dank der Umkehrung der natürlichen, nun spannenden Motivfolgen weiter nach rechts, drängt zu dem retardierend verharrenden Häscher, drängt über ihn, der Knaben erbeutet hat, und über den, der ausholt, und über den, der nochmals ausholt - jetzt in natürlicher Folge - bis zu den Leichen, sie präzipitiert, sie drängt nach rechts und in die Höhe, zu welcher Höhe im Dritten Teile der Komposition von Neuem Handlungsfolgen nachwachsen und in der der Ediktpfeiler eckt.

Gegenüber der fesselnden und steigernden, doch gelassenen epischen Gegenwärtigkeit in der Komposition der Amazonenschlacht steht die spannende dramatische Präzipitation in der Komposition des Betlehemitischen Kindermordes.

Vergleicht man endlich die für die Entwicklung einer Gesamthandlung wichtigen Zäsuren und retardierenden Momente in beiden Werken, so wirken sie zu gleichem Unterschiede:

In der Komposition des Betlehemitischen Kindermordes klaffen dort, wo die Hauptzäsuren gesetzt wurden, leere Stellen und leere Blickbahnen in dem figurengebundenen Zusammenhange der Handlung, so zwischen dem Ersten und dem Zweiten Teile der Komposition und zwischen der Reihe der Mütter des Zweiten Teiles und dem Dritten Teile der Komposition, dort laufen Treppenstufen in die Ferne hin oder springen deren Ecken in die Nähe vor: diese Zäsur-Kluffen reißen die

Komposition in die Ordnung bildende Differenz ihrer Teile auf oder drängen auf deren retardierendes Moment hin.

Auch um den innehaltenden Häscher herum öffnet sich eine solche Leere. Wie die aus der Ferne vom Felde herbei stürmenden Väter ansetzen, in die Leere einzudringen, welche die erste Hauptzäsur eröffnet, so hebt die dritte Mutter der Reihe flatternder Hände ihre Arme in diese Leere und führt der zweite Soldat seine Lanze, die Reihen zu trennen, in sie ein, diese Leere ist der nach rechts hin offene, nach links, den Müttern zu, aber gesperrte Raum für den bedrohlichen Ausbruch des Häschers aus seinem lauernden Zögern.

In der Komposition der Amazonenschlacht fungieren die Zäsuren anders: Dort, in den zwei symmetrischen Zäsuren des Hauptteiles der Komposition, tauchen Königinnen der Amazonen auf, die am gemeinsamen Kampfe fast gleich zu gleich mit den vornean auf der Brücke Kämpfenden beteiligt wurden; Penthesileia, ergriffen und bedroht, wurde in ihn eingebunden und die andere, ergriffen und Streitaxt wie Kopf eines Griechen haltend, wirkt in ihn ein; keine dramatisch spannende Leere. Auch zwischen dem Ersten und dem Zweiten Teile der Komposition klappt keine Leere, vielmehr wird der Übergang von dem einen zu dem anderen Teil vermittelt: Der Bogen des Schildes des Griechen auf dem Ufer, der den Speer einer Amazone in der Brust, diese ereilt (Erster Teil), wurde in dem Bogen der Schulter des zu Fuß stürmenden Griechen über ihm, dann des Herakles über diesem, dann sogar doppelt in den Bogen der Hinterhand des Pferdes des nächsten Reiters wiederholt (Zweiter Teil), welcher Bogen überhaupt dann kontinuierlich den Kampf vorwärts trägt, in der Hinterhand und im Halse des Pferdes des Achill wiederholt und in den Hälsen und Köpfen der Pferde des Theseus und der Hippolyte vorübergehend zu einem Halt gebracht. Und der freie Winkel zwischen dem Zweiten und dem Dritten Teile der Komposition wiederholt jene Zäsur, in der die Amazone mit dem Kopfe des Griechen erschien, und bildet mit ihr zusammen die Öffnung, der das ledige Pferd frei, wie ein leichter Pfeil, entspringt.

Die retardierenden Momente fallen in der Komposition der Amazonenschlacht mit den Zäsuren zusammen, sie tauchen in ihnen auf

und sie geben in dem epischen Zusammenhange der Erzählung Halt. Penthesileias wehrlos bedrohtes Erschrecken im Erschauen des Achill retardiert, doch aus dem Hintergrunde stimmend: auch der mögliche Gedanke an ein Bündnis der streitenden Mächte, an Verbindung und Glück zweier Personen, klingt nicht einmal an. Zum anderen Mal retardiert in der Königin mit dem Griechenhaupte grausiger Amazonensieg, wiederum aber aus dem Hintergrunde auftauchend und stimmend. Die retardierenden Momente lassen den Fluß des Gesamtkampfes, die Handlung leicht verhalten, geben ihm fesselnd symmetrischen Halt, Festigkeit.

Das retardierende Moment in der dramatischen Komposition des Kindermordes, der innehaltende und durchbohend blickende, mörderisch fühlende Häscher, sitzt in der vorwärts getriebenen Handlung selbst, bleibt unwiederholt, hat kein Pendant, sitzt kurz vor dem Schlusse, zu dem die Handlung drängt, und er läßt, selbst mit Einem Male in der präzipitierenden Handlung aus deren Folge heraus auftauchend - von der Mutter, wie im Glücke schluchzend, hilflos flehend, als auch Vater beschworen - den Atem anhalten, er staut die Präzipitation, für einen Moment, welche dann die Handlung vehement dem nächsten zutreibt.

VI.

Im Zweiten Teile der Komposition der Amazonenschlacht stellte Rubens die Entwicklung des Gesamtkampfes mit dem Gleichmut eines epischen Erzählers mittels Wiederholungen dar, vorzüglich von der Wiederkehr gleicher, variierten Pferde in wechselnden Zusammenhängen aus. Die Entscheidung der Schlacht stellte er in der fest, dicht gefügten und ungewöhnlich reichen Theseus-und-Antiope-Gruppe aus einem Enthaupteten, zwei Reitern und zwei miteinander kämpfenden Pferden dar und wiederholte mit ihr die Zweikämpfe auf der Uferbank links und den mächtig-kräftigen Angriff des Achill auf der Brücke nicht, sondern überbot sie.

Rubens überbot mit seiner Amazonenschlacht Uccello's Schlacht von San Romano⁶⁶, Leonardo's Schlacht von Anghiari, Tizian's Schlacht von Cadore und Raffael's Vertreibung des Heliodor⁶⁷.

Die Überbietung, als innerkompositionelles Mittel eines epischen Erzählens, charakterisierte nun vor allem die überfigurale Form des Dritten Teiles der Komposition, deren Schluß: Das vom Brückenabgang niederstürzende, im Hals getroffene, seinen Kopf im Schmerz nach innen aufrichtende Pferd, samt der kopfüber und blanken Schwertes von ihm niederstürzenden Herakleia; und das diesem Pferde voraus-, auf seinen Rücken niederstürzende, kläglich die Vorderbeine breitende und den Kopf hebende nächste Pferd, samt der von seinem Rücken sich lösenden, das Niederdonnern des Pferdeleibes auf den eigenen Leib erwartenden Amazone - Pferd und Reiterin dazu von Herakleias Schwert und aus ihrem Köcher sausenden Pfeilen bedroht und durchbohrt⁶⁸ -, sind in Einen großen überfiguralen Bogen geformt, alle bisher dargestellten Gruppen der Komposition, insbesondere die der Exposition überbietend; in Einem Bogen von der Brücke, am Ufer vorbei, in den Fluß niedersausend; Aufprall und Bogen von gischtenden Wellen begleitet; denen voran sich eine Amazone, schwimmend, halbseits dem Flusse enthebt und hoch oben über sich, voll Schreck, den Herabsturz der Hippolyte und der Fahne ersieht.

Dieser Schluß rundet die Komposition in einem Zuge. Weiter rechts noch ein zweiter, senkrecht feststellender Schluß: Eine Amazone stürzt wie im Flug, einen Fuß voran, den zweiten noch über dem Wege und den Kopf gegen uns gewendet; sie stürzt einer zweiten Amazone nach; diese andere stürzt kopfüber, einen Fuß gegen uns, einen Fuß in die Höhe gestreckt, von ihrem Pferde sich lösend; dieses Pferd stürzt, kopfvoran, die hinteren Hufe gegen uns, in die Tiefe und versinkt im

⁶⁶ S. dazu Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre* (Beiträge zur Kunstgeschichte, hg. Bandmann, Hubala, Schöne vol. 15). Berlin 1980, 37-48.

⁶⁷ S. dazu Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, 49-49.

⁶⁸ Die Pfeile steckten mit der Spitze nach oben im Köcher; man vgl. dagegen die Pfeile im Köcher der links niedergelegten Waffen.

Flusse, ob einer dahin treibenden Toten: höchst bewegt, doch im Ganzen fest.

Der zur Mitte hin rundende und zugleich senkrecht feststellende Schluß, der Dritte Teil der Komposition rechts vor der Brücke ist dem anhebenden Ersten Teile links vor der Brücke äquivalent. In der Schwimmenden, die im Flusse halbseits auftaucht und den Sturz von Fähnrich und Fahne sieht, und in einer zweiten Schwimmenden, die von links her, ausholend, vor die erste schwimmt, den Toten zu entkommen, wurden die beiden Seiten der Komposition, wie durch Bändern, geknüpft, „optisch beruhigend“ (Jacob Burckhardt⁶⁹).

Doch, nicht genug, Rubens komponierte, wie für die Darstellung des Betlehemitischen Kindermordes, doch zu anderem Ende, auch für die Darstellung der Amazonenschlacht eine Coda, als Blick unter der Brücke hindurch: Man sieht ein Boot, von rechts in die Tiefe gewendet, mit Flüchtenden, sich Rettenden, den Bogen der Stürzenden rechts wiederholend; sieht von links Schwimmende zu Pferd und auf einer Planke, den Zweikampf links variierend; zusammen die Seiten nochmals in lockeren Bändern zusammenführend. Man sieht dann eine Reiterschwadron am fernen Hügel, Schwimmende in der Weite des Thermodon, und über dem Horizonte das brennende Themiskyra. Insgesamt sich Rettende und abermalig Untergang, abermals optisch beruhigend.

So schließt die Komposition des Gemäldes endgültig, dem, wie Burckhardt erinnert hat, „schon so manche den Vorzug vor allen Werken des Meisters überhaupt zuerkannt haben, weil es dessen wesentlichste Kräfte mit der herrlichsten Erscheinung verbunden zeigt: die Perle der Pinakothek in München“.

Es wurde am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges gemalt, der Betlehemitische Kindermord aber in dessen Mitte.

⁶⁹ Jacob Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Basel 1898, pp. 137 sq.; das folgende Zitat, ebenda p. 19. Die zwei später folgenden Zitate zum Betlehemitischen Kindermord, ebenda p. 140 und p. 28.

VII.

Der Dritte Teil des Betlehemitischen Kindermordes.

In jedem Teile der Komposition sind neun Kinder und Mütter zu sehen. Die Zahl der Kinder nimmt gegen das Ende zu ab: sechs im Ersten, fünf im Zweiten, nur vier im Dritten Teile. Die Zahl der Mütter nimmt zu: drei, vier, und nunmehr fünf⁷⁰.

Im Ersten Teile waren die Kinder tot, erbeutet, wurden erstochen, waren errafft; nicht aber die Mütter; diese waren unterworfen oder fielen die Häscher an; letzteres war Aufruhr. Im mittleren, Zweiten Teile stiegen die Mütter klagend, geschwundenen Sinnes, vergeblich hoffend die Stufen hinan; noch unverletzt. Doch die Soldaten stiegen die Stufen herab, da Aufruhr, einzugreifen; und deren letzter zielte auf den Kopf zum ersten Mal einer Mutter, um sie zu töten. Im Dritten Teile sind nun auch die Soldaten im unmittelbaren Kampfe und die kämpfenden Mütter verletzt, bedroht, um ihrer Kinder willen.

Die erste Gruppe vornean besteht aus vier Gestalten: Eine Frau, rücklings aus der Hocke zur Erde niedergesunken, stützt sich mit dem angezogenen linken Beine, hebt sich mit dem angewinkelten linken Arme, und balanciert sich mit dem angehobenen rechten Beine, dessen Fuß blank, um ihr Kind auf dem Leibe zu tragen; die Linke flach auf dem Boden, stemmt sie sich im Unterarm, schiebt sie sich in Oberarm und Schulter auf und vor, Schulter und Brust blank, Schulter und Kopf, haarüberflutet, wie Knie über Knie beisammen, und sie greift, Kopf und Gesicht aufgerichtet in Schreck und Schrei, vor und auf und faßt mit der festen Faust des Dolches Schneide, ihn von dem Kinde abzulenken. Ihr Knabe liegt auf ihrem Beine und ihrem Knie, nach links zurückgesunken, wie sie nach rechts; ein Beinchen, ab- und gegen ihre Brust gespreizt, steht ihr im Schoße, ein Ärmchen hängt herab, das andere Ärmchen übergreift den Kopf, er liegt blank und parat und schreit, unter der

⁷⁰ Für weitere Zahlenverhältnisse vgl. eine frühere Anm. zu diesem Beitrag und die zugehörige Textstelle. Ferner gibt es im linken Komplex drei Gestalten Häscher und Hund, in den mittleren Reihen drei Häscher, im rechten Komplex drei Gestalten Soldaten und Häscher, und in den Lüften drei Engel. Insgesamt gibt es sechs Häscher und sechs Soldaten. Beide Zählungen ergeben zusammen je wieder zwölf Gestalten.

Schulter fest ergriffen. Ein Soldat, hinterrücks herzu gelaufen, hat sie im Schritte ereilt und beugt sich, wie Rock und Dolchgehänge nachformen, über ihr vor, deren Kopf gegen sein fühlloses Knie sinkt; er streckt seinen Arm unter dem ihren über dem Beinchen des Kindes durch und packt das Kind unter der Schulter, er hebt seinen Oberarm, stößt seinen Unterarm vor und führt fester Faust den Dolch scheidparallel hinab auf das Kind, dessen Schneide aber die Mutter, blutender Hand, aus der Bahn zieht. Eine Alte schließlich, blanker Brüste, ereilt den Soldaten, Fuß hinter dem Fuß des Soldaten, welcher Fuß hinter der Hand der Gestürzten, und sie eilt der Mutter zur Hilfe; sie überspringt seinen Lauf und wirft sich, Arm über Arm in seine Haare greifend, bauschenden Kleides zur Seite zurück, wilden Gesichtes ihn an den Haaren herum- und zurückreißend, der darob, schmerzverzerrt, den Blick von dem Knaben läßt.

Im Ersten Komplex links stand eine höhere Schicht (der Kämpfenden) über einer niederen Schicht (der Toten); in den Mittleren Reihen stand eine niedere Schicht (der Soldaten) über einer höheren (der Mütter); so steht im Komplex rechts eine hochaufgehende über einer erdnahen. Die hochaufgehende über und jenseits der erdnahen besteht aus zwei Gruppen und einer Einzelfigur in deren Mitte.

Die linke Gruppe besteht aus vier Gestalten: Aufgeht die Figur einer Frau, welche im Gesäß nieder-, in den Schultern rückwärts sinkt, im Kopfe, nach Luft schnappend, hintüber stürzt, mit dem gehobenen Arm einen Dolch übergreift, der blutig in ihren Unterarm schneidet, um mit dem Daumen und dem Zeigefinger den Dolch und die Hand eines Soldaten zu rühren, und mit der ausgestreckten Linken das ihr entgleitende Ärmchen ihres Kindes hält. Zu dieser Figur einer Frau wurde die Figur eines Soldaten rechtwinklig gestellt, der energisch zwischen die Sinkende und deren anderes Kind, das an das Bein einer nächsten Mutter zur Seite weicht, sich daran klammert und klagend aufschaut, hineintritt, Bein und Schenkel hebt und Mutter und Kind, die einander symmetrisch, aus einander treibt; breiter Brust umfaßt er stark, fest mit seinem linken Arme den Leib ihres geschulterten, in der Luft strampelnden und zappelnden, kopfunter schreienden Kindes, dessen eines Ärmchen noch in ihrer Hand, dessen Finger noch an ihrem Daumen; und er drückt ihr,

vorkommender rechter Schulter, herausgewendeten Ellenbogens mit sich aufrichtender Kraft, mit den Dolch fest fassender und drehender Hand die Faust hart und fest auf das Schlüsselbein, den Handballen auf die Kehle, sie niederzustoßen; und er sieht und erwartet hart deren Sturz, Schmerz und Klage.

Rubens vertiefte gegen Ende die Grausamkeit der Häscher und Soldaten: seit der Retardation sehen der innehaltende Häscher, dann dieser Soldat, dann der weitausholende Häscher in den Gesichtern der Frauen und Mütter, was sie tun, und erkennen deren zitternde Hoffnung, erwarten deren auflagenden Schmerz, suchen deren Hintübersturz und deren Vergehen. Rubens intensivierte das Mordlustmorden des ersten Häschers.

Die Einzelfigur einer Frau: Im Ersten Komplex links wurde im Zentrum der Sieg und die Pein des Häschers, in den Mittleren Reihen wurde als Anhebung die Klage der Rachel *arioso* herausgesetzt, so ragt auch im Komplex rechts die höchste Leidenschaft, das höchste Leiden, das diesem Teile der Komposition zu eigen, hoch auf. Eine Frau, vom Rücken zu sehen, auf ihrem rechten Beine stehend und das linke, an welches der andere Kind gewichen, leicht hebend, hebt sich im Rücken, hebt ihren Kopf, die Arme und Hände empor, hebt die Linke, nicht greifend, vor den Häscher und die Rechte, nicht fassend, vor den Pfeilerstumpf, beide an ihre Orte auseinander zu halten; sie sieht, wie der Häscher, welcher Bein und Knie vor ihrem Gesicht stämmig gegen den Sockel hebt, ihren Buben, ein Beinchen in beiden Händen, über seine Schulter schwingt, ihren Aufschrei aus dem Winkel der Augen erwartend, um ihr Kind am Ediktpeiler zu zerschmettern: nicht mehr hoffend wie die letzte Mutter der Mittleren Reihen, hebt sie sich und hebt Arme und Hände, als andere Rachel, hebt sie in's nicht mehr Greifende, nicht mehr Trennende über sich bis in's Hintüberniederschlagen, hinaus.

Dann die letzte Gruppe weiter rechts, sie besteht aus drei Gestalten: Da sitzt und hockt eine Frau, sie hält mit überhangenden Armen ihr Kind, gewickelt, noch halb auf den Knien, beugt sich vor, es zu schützen, zu decken, und beißt panischer Angst in den Arm eines Schergen; dieser, der einzige Scherge im Dritten Teile der Komposition,

ist ihr zur Seite niedergehockt und mit rohem Griff über die Arme gefahren, die Arme vom Kinde wegzureißen, damit es, das jüngste von allen Kindern, ihm vor die Füße rolle, und er hat, verzerrten Gesichtes und Mundes vor Wut und Schmerz, im Rücken der Mutter den Dolch hochauf gezückt, die ihn quält, zu erstechen.

In diesem Komplex kämpfen die Frauen bald mit Soldaten, bald mit Schergen. In der ersten Gruppe des Komplexes in einem Kampfe über die Erde hin, in der zweiten Gruppe in einem Kampfe hinauf und hinab, in der letzten Gruppe in einem Kampfe konzentriert auf die Mitte. Im ersten Kampfe gelingt es, für ein Mal noch das Kind zu bewahren, im zweiten Kampfe bleibt es erbeutet. Im ersten Kampfe ist die Mutter blutig verletzt, im zweiten Kampfe blutig verletzt und im Sturz und im dritten Kampfe unter dem Tod: solcher Verletzung, solchen Sturzes und solchen Todes Grund sieht die, die sich hochauf hebt, vor ihren Augen zerschellen.

VIII.

Die gesamte Komposition des Betlehemitischen Kindermordes folgt einem anderen Typus der Komposition als die Komposition der Amazonenschlacht. Beide Kompositionstypen⁷¹ bestehen unabhängig von einer epischen oder dramatischen Darstellungs- und Erzählweise. Doch steigerte Rubens die typischen Unterschiede und nutzte sie für einen solchen Unterschied der Darstellungs- und Erzählweise.

Die Komposition der Amazonenschlacht gehört zum Typus einer Komposition nach Reihen. Die Gruppen und die Figuren folgen im Ersten Teil in die Tiefe gestaffelt, im Zweiten und im Dritten Teil gereiht, angereiht auch noch in der Coda: einer epischen Darstellungs- und Erzählweise sehr gemäß.

Die Komposition des Betlehemitischen Kindermordes dagegen gehört zum Typus einer Komposition nach Komplexen mit zwischengesetzter Reihe: Der Erste Teil wurde als ein auf sein Zentrum

⁷¹ Diese und andere Kompositionstypen sind unterschieden in Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus* (s.o.).

bezogener Komplex aus Figuren und Gruppen gestaltet und so auch der Dritte Teil, und der Mittlere Teil in parallelen und einander folgenden Reihen.

Das Vorbild für die Komposition des Betlehemitischen Kindermordes dem Typus nach, mit dem Rubens wetteiferte, war des Michelangelo Komposition der Sintflut an der Sixtinischen Decke. Ein Vergleich ist anderen Ortes⁷² durchgeführt; hier genüge, die Vorbildlichkeit der Komposition Michelangelo's zu nennen: (Es sei darum im Folgenden von der Zweifigurengruppe des Vaters, der seinen toten Sohn rettet, von dem Boote im Mittelgrunde und der Arche im Hintergrunde des Freskos abgesehen.) Auch in der Komposition Michelangelo's folgen einander im Ersten Teil ein mittenbestimmter Komplex aus Figuren und Gruppen aller derjenigen Gestalten, die sich auf den Hang vor der Flut gerettet haben (aus zwölf Gestalten, einschließlich der eines Tieres, bestehend, genau wie des Rubens Erster Komplex); dann inmitten eine sinkende (bei Rubens eine steigende) Reihe von Figuren und Gruppen aller derjenigen Gestalten, die sich gerade den Hang aus der Flut herauf retten; und letztlich rechts ein (wie bei Rubens) zunächst diffuser erscheinender Komplex aus Figuren und Gruppen aller derjenigen Gestalten, die auf und an dem Rest von Felsen in der Flut versammelt sind.

Ein Blick auf dieses Vorbild lehrt, wie Rubens mit dem Schema umging, es leidenschaftlichem Pathos und präzipitierender Handlung gefügig machte:

Rubens ließ den Ersten Komplex links, dessen gesamter Masse, dessen oberer Begrenzung nach, nach rechts sinken; er führte die nächste, anhebende Figur der steigenden Reihe, zwischen der Löwenprankigen, der Furie und den toten Kindern, im Bogen einer sich aus dem Saume ihres Kleides in Klage auf- und zurückbiegenden Rachel heraus; er faßte die Reihe der steigenden Mütter zusammen, gebündelt; er führte die Reihe der Soldaten winklig-eckig gegenan; er retardierte die Handlung; er führte die Reihe steigender Häscher weit nach rechts und hoch in die

⁷² S. dortselbst Kapitel V.

Höhe; er schichtete und baute auch den nächsten Komplex rechts eben dieser Reihe zu, richtete ihn in der Einzelfigur der Frau, die die Arme und Hände hochauf hebt und den stämmigen Häscher ihren Jungen über die Schulter schwingen sieht, auf diese Reihe aus; und er drängte Jammer, Pein, Hoffnung, Angst, Handlung und Gegenhandlung dem Pfeiler zu. Ein Blick lehrt, wie Rubens das statisch Feste, Gleichgewichtige aus Michelangelo's ernstem, epischen Gleichmute verformte, bog, bündelte, dehnte, ins dramatisch Spannende verwandelte, eng und drängend nach oben rechts führte, wo der Pfeilerstumpf ragt, eckt und das Mordedikt trägt, dem alles Handeln als Ursache und Ziel zutreibt, und - wo es umschlägt:

Jenseits des Pfeilerstumpfes zunächst, als ruhiger und fester Schluß, ein Gebäude; ein Pfeiler, neben dem ein Bogen, unter welchem die Magistrate sitzen, nach rechts und eine tonnengewölbte Säulenhalle nach links geht; ein „dunkel wirkender dorischer Prachtbau“ (Burckhardt); mit seinen Säulen ruhig den zögernden Häscher, die Mutter schwindenden Sinnes und die säulenfest stehende Rachel markierend; majestätisch, beharrend, endgültig, wahrhaft Stein. - Und mit Einem ein zweiter Schluß, eine Coda, das Gesamtbild wie in der Amazonenschlacht rundend, aber eine Verwandlung: an wunderlich angefügtem Spalier, licht und leicht, ob Rachels Klage, grünt das Laub und weitet sich dann und öffnet sich der Himmel und drehen sich und schweben miteinander, über zerfallenem glühendem Gemäuer und Säulenbruch in der Nähe und einem Memorialbau und Martyrion in der Ferne, in duftigem Gewölke, dem lichten Grün komplementär, rosige, liebeiche Engel, Rachel zur Antwort Kränze und Blumen streuend den unschuldig sterbenden Kindern.

Der Bau in der Ferne: Grabbau Rachels⁷³, Martyrion der Kinder. Und Rachel inmitten der Kinder, inmitten der Mütter.

⁷³ Gn. 35,19. Vgl. ferner: Daniel Heinsius, *Sacrarum exercitationum ad Novum Testamentum libri XX*, Lugd. Bat. 1639, Lib. I, cap. II., p. 16: *Sed et de Rachele, quae in ipsa via, neque procul Betlehemo, fuerat sepulta, unde locus totus ita dictus, ante nos jam observarunt eruditi.*

Jr. 31,15 ff: *So spricht Jahwe: Horch! In Rama hört man Klagen und bitteres Weinen: Rachel beweint ihre Kinder, will sich nicht trösten lassen, ihre Kinder, denn sie sind nicht mehr.*

So spricht Jahwe: Wehre Deiner Stimme das Weinen, und Deinen Augen die Tränen. Denn es gibt noch einen Lohn für Deine Mühen: sie kommen heim aus dem Feindesland.

Ja, es gibt noch eine Hoffnung für Deine Nachkommen: die Kinder kehren in ihre Heimat zurück.

Präzipitation alles Handelns auf den Pfeilerstumpf und das Edikt hin, als Ursache und Ziel alles Handelns, dann - Verwandlung, ein wahrhaft offenbar machender Einbruch des Göttlichen: das ist Erfüllung dramatischen Erzählens des Hochbarock, eben des Rubens.

„Außerdem aber brachten die letzten fünf Lebensjahre hoch ernste und herrliche Bilder, die wie eigentliche Kunstvermächtnisse anzuschauen sind. Das gewaltigste, dramatische Vermögen sammelte sich noch einmal im Kindermord der Pinakothek von München ...“, so des Burckhardt Erinnerung aus Rubens.

Rubens, Das Große Jüngste Gericht, ein Altarbild, nebst Überlegungen zur Funktion eines Werkes der Kunst als Tat der Politik und als Denkmal der Geschichte.

I

Einem Historiker der *politischen* Geschichte würden wohl zunächst solche Werke der Kunst begegnen, die Denkmäler der Geschichte waren oder sind. So führte Johann Gustav Droysen in seiner Vorlesung über *die Enzyklopädie und die Methodologie der Geschichte* und in dem begleitenden *Grundriß der Historik* die monumentalen Bau- und Kunstwerke als eine besondere Gruppe unter den Denkmälern an⁷⁴, den Denkmälern, die er sachlich und terminologisch von den Überresten und den Quellen unterschied.

Für Droysen war das entscheidende Kriterium, das Kunstwerke aus Überresten zu Denkmälern werden ließ, die Mitwirkung der Absicht einer Erinnerung. Die Definition in seinem *Grundriß* lautet: "Überreste, bei deren Hervorbringung zu anderen Zwecken (des Schmuckes, der praktischen Benutzung usw.) die Absicht der Erinnerung mitwirkte, sind Denkmäler ... So Kunstwerke aller Art...". Als König Gustav Adolf bei seinem Besuche der Jesuitenkirche St. Michael in München nach dem Mausoleum der Stifter fragte und als Herzog Wilhelm V. von Bayern vierzig Jahre vorher dort das Grabmal plante, dachte jeder der Fürsten wohl an solche Erinnerung. Es ist jedoch schwieriger zu beurteilen, ob ein besonderes Altargemälde wie das Große Jüngste Gericht des Rubens für künftige Geschlechter mit der Absicht der Erinnerung an einen bestimmten Vorgang gemalt und - wohl 1617 - auf dem Hochaltare der Jesuitenkirche Mariae Himmelfahrt in Neuburg a.D. aufgestellt wurde, ob es demnach bis zu seiner Transferierung ein Denkmal der bayerischen

⁷⁴ Johann Gustav Droysen, *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, ed. Rudolf Hübner, Darmstadt ⁵1967, pp.53 sqq., p. 333.

Landesgeschichte war. Oder war es, in der Sicht der politischen Geschichte, allezeit "nur" ein Werk der Kunst, bedeutend und dem Altare, den es schmückte, angemessen, bis es 1691 dem Kurfürsten Johann Wilhelm - auf Grund einer rigorosen Argumentation ("anstößige Nudität") seit vierzig Jahren ohnedies verdeckt - als erstes der Neuburger Gemälde des Rubens nach Düsseldorf folgen mußte⁷⁵.

Dieser Begriff von 'Denkmal', wie ihn Droysen definierte, ist in Gebrauch, und er ist allgemein verständlich. Georg Dehio, während dessen Geschichtsstudium jener 'Grundriß' Droysen's in erster und zweiter Auflage vorlag, faßte seinerseits unter dem Begriff 'Denkmal' etwas zusammen, bei dem das für Droysen entscheidende Kriterium, die Mitwirkung einer Absicht auf Erinnerung, gerade nicht notwendig war. Die Denkmäler Dehio's waren im Sinne der Rubriken Droysen's Überreste; allerdings Überreste, worin ich Erich Hubala⁷⁶ folge, besonderer Art: zu ihnen gehörte, daß sie a) Kunstwerke waren ('Kunstdenkmäler' genannt), daß sie b) Orte bildeten (als Bauten und Städte die Erdoberfläche und Landschaft gestalteten), demnach ortsgebunden waren (in Dehio's *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* finden sich keine Werke verzeichnet, die aus ihrem örtlichen Zusammenhange gelöst worden und in Museen übergegangen sind) und daß sie c) in einer doppelten Hinsicht geschichtlich geworden waren, zum einen als Ausdruck des Innenlebens der Vorfahren und zum anderen durch die Anerkennung und immer neue Anerkennung im Laufe der Zeiten (zumindest durch Erhaltung und Pflege); und daß sie - Kunst, Natur und Geschichte solcherart sammelnd - ein Stück des nationalen Daseins waren. Dieser in der Tat reiche und komplexe Begriff wurde aber mit dem Wort 'Denkmal' unglücklich und so benannt, daß Droysen's

⁷⁵ Heute Alte Pinakothek, München. Josef Kreitmaier, „Zur Datierung und Geschichte des Großen Jüngsten Gerichtes von Rubens“, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 40, 1917, 247 sqq.

⁷⁶ Erich Hubala, „Georg Dehio 1850-1932. Seine Kunstgeschichte der Architektur“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, 1-14, hier besonders pp. 3 sqq. Die einschlägigen Äußerungen Dehio's sind zu finden in : Georg Dehio, *Kunsthistorische Aufsätze*, München 1914.

Kriterium der Stiftung nun auf dem Kopfe stand: Denkmal war nun nicht nur das, bei dessen Hervorbringung eine Absicht auf Erinnerung mitwirkte, sondern auch dasjenige, was nachträglich ein Anlaß für geschichtliche Erinnerungen wurde. Dieser zweite Begriff von 'Denkmal' ist, wenn auch selten reich entfaltet, ebenfalls in Gebrauch, er leitet, was die Kunst, die Ortsgebundenheit wie das wahrgenommene Innenleben und die Anerkennung angeht, gelockert *grosso modo* die Denkmalpflege. Allgemein angenommen und verständlich ist er jedoch nicht: Weil fast jeder bei einem 'Denkmal' von eben der Absicht auf Erinnerung bei der Hervorbringung ausgeht, wehrt sich mancher, in einem 'Denkmal' zu leben, zu lehren, zu heiraten usf., worin auch ein Stück der Vermittlungsschwierigkeit der staatlichen Denkmalpflege liegen dürfte.

Droysen konstatierte definitorisch klar, was Denkmäler sind, und sachlich überzeugend, daß es Werke der Kunst gibt, die, in der Absicht auf Erinnerung geschaffen und/oder aufgestellt, die Eigentümlichkeit haben, zugleich Denkmäler zu sein. Damit wurde eine Gruppe von *Werken der Kunst* ausgegrenzt und ein besonderes historisches Interesse an diesen Werken ausgesprochen.

In anderer Hinsicht müssen Droysen's Aussagen berichtigt und differenziert werden.

Berichtigung: Der mittlere Satz in seiner wichtigen, symmetrischen Satzgruppe lautete in der *Vorlesung*: "Die Kunst in ihren großen Schöpfungen ist wesentlich monumentaler Art,..."⁷⁷. Diese Werke wären also Denkmäler. Dieser apodiktische Satz beruhte nicht auf einer unterscheidenden, historischen Erfahrung und ebensolchem Urteil. Die Auftraggeber möchten aus ganz anderen Intentionen, etwa zur Gestaltung ihrer Lebensumstände oder, um einem eigenen Anspruch oder einer gesellschaftlichen Erwartung zu entsprechen, auch, um ihren Kunstgeschmack zu erfreuen, 'große Schöpfungen' der Kunst veranlaßt und erworben haben: so müßte eine Bezeugungs- und Erinnerungsabsicht gegenüber künftigen Geschlechtern zum Beispiel erst nachgewiesen und erläutert werden, wenn die 'Durchlaucht von Bayern', vermutlich Herzog

⁷⁷ Droysen p. 54.

Maximilian I., die 'Löwenjagd', wahrscheinlich durch die 'Wildschwein-' und die 'Nilpferdjagd' ergänzt, oder wenn der Kunstsammler Cornelius van der Geest in Antwerpen die 'Amazonenschlacht' und der Kanonikus Antoine de Tassis (?) in Paris den 'Betlehemitischen Kindermord' von Rubens erwarben, die beiden letzten ohnstreitig Werke höchster Kunst und 'große Schöpfungen'.

Differenzierung: In Droysen's Satz sind bei der Herzhählung der Beispiele vor allem aber die Intention des Auftraggebers und die Intention des Künstlers ungeschieden. Es möchte sogar die Intention eines Auftraggebers gewesen sein - was nachzuweisen wäre -, mit der Stiftung eines Werkes der Kunst zugleich ein Denkmal zu setzen, dieses um so eher, als vornehmlich politisch handelnde und politisch denkende Menschen in der Geschichte der Bildenden Kunst als Auftraggeber in Frage kamen; es möchte die Intention des ausgewählten Künstlers, der den Weg eines politisch handelnden und politisch denkenden Menschen gerade nicht gewählt hatte, und die Intention insbesondere eines *großen* Künstlers, der sich selbst zu bestimmen verstand und vielleicht auf erkennendes, klärendes Darstellen aus war, gewesen sein, anderes zu tun, so etwa herauszubringen, was das eigentlich sei: Sieg und Niederlage, unabhängig davon, wer gerade jetzt, wer morgen siegt und niederliegt: Man kann durchaus bezweifeln, daß die von Droysen als Beispiel gerühmte "große Raffaelische Verherrlichung des Papsttums in den Stenzen" wirklich ein Denkmal war, nicht eher Mahnung, Ermunterung, Exempel, ein Fürstenspiegel *ad usum papae*. Ludwig von Pastor's Nachkonstruktion dieses Werkes der Kunst als zugleich eines Denkmals für bestimmte Vorgänge im Leben Julius' II. della Rovere und Leo's X. de' Medici⁷⁸ war überaus künstlich, sie widerstritt den Regeln zurückhaltender Exegese, sie war eine Imputation. Die Person des Künstlers wird allerdings auch in der kunstwissenschaftlichen

⁷⁸ Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters* III/2, Freiburg ⁵1924, pp. 1030 sqq.; IV/1, Freiburg ⁵1923, pp. 492 sqq. Pastors erwägende Formulierungen wurden von nachfolgenden kunsthistorischen Autoren in ein Argumentationsgefüge zementiert.

Fachliteratur häufig nicht wirklich um ihretwillen ernst genommen, eingesammelte Meinungen zum gleichen Gegenstande und parallelisierbare Ereignisse werden häufig ziemlich dreist in seine Darstellungen hineininterpretiert. - Der Auftraggeber, seine Pläne und Absichten gehören in der Regel in die Welt der politischen Geschichte; der Künstler, seine, vielleicht parallelen, vielleicht entgegenlaufenden oder unabhängigen Entwürfe und Absichten gehören in die Welt der Kunstgeschichte. Der Auftraggeber *gebraucht* den Künstler; und der Künstler *gebraucht* den Auftrag; bei der konstitutionellen Verschiedenheit (*agere - facere*)⁷⁹ und bei der inneren Kraft oft beider Personen, tut man heuristisch gut daran, die meist substituierte *concordia* sich *discors* vorzustellen.

Der Kunsthistoriker müßte nachweisen, ob und inwieweit ein Kunstwerk nach der Intention des Künstlers ein Denkmal war, sei es aus eigenem Willen, sei es zugleich in Entsprechung zum Willen des Auftraggebers. Und, um dies zu tun, dazu sind die Sätze in der erwähnten Satzgruppe Droysen's, die jenen definierenden Satz umgeben, eine Hilfe. Der Historiker schrieb: "Das Bildwerk, das Kunstwerk ist in solchen Überresten das eigentliche Denkmal..."; und darnach: "Das Kunstwerk ist ... in vollendeten Darstellungen so faßbar, daß es auch ohne Inschrift verständlich ist"⁸⁰. Droysen räumte von vorneherein den Weg zu den Werken hin frei und erschloß sich und der Forschung diese Werke als quellenartig, das heißt als je bestimmte Äußerung mit bestimmter Intention (im Falle eines Kunstwerkes: mit bestimmtem Thema). Wie es heißt: "Sie wollen aus der Zeit, aus den Vorgängen oder Geschäften, von denen sie Überreste sind, etwas bezeugen oder für die Erinnerung fixieren, und zwar in einer" - wie ich kursiv hervorhebe - "*bestimmten Form der Auffassung* des Geschehens und seines Zusammenhanges, und darin sind sie den Quellen analog"⁸¹. Damit das Kunstwerk ("auch ohne Inschrift") angemessen verstanden wird, ist es nach den ihm

⁷⁹ Siehe unten Teil III.

⁸⁰ Droysen pp. 53 sqq.

⁸¹ Droysen p. 50.

angemessenen Kategorien zu beurteilen, Kategorien etwa solcher Art, wie Leonardo da Vinci ihrer zehn für die Malerei der frühen Neuzeit immer wieder zusammenstellte: *Tenebre, Luce, Colore, Superfitie (Corpo), Figura, Sito, Remotione, Porpinqità, Moto, Quieta*⁸².

Im Folgenden werde ich die *Form* des Bildes vom Jüngsten Gericht⁸³, den *Figurenzusammenhang* - ohne jede Figur und Gruppe einzeln zu charakterisieren - als gegliederte Gesamtfigur erläutern und dabei besonders die Hell-Dunkel-Ordnung, die ihr zugrunde liegende Massenanordnung und die obenauf liegende innerbildliche Farbentwicklung berücksichtigen und zwar jeweils im Hinblick auf die Disposition von Themen.

II

Das Format des Bildes ist sehr groß; die Leinwand mißt 6,00 x 4,60 m. Die Darstellung des Jüngsten Gerichtes wurde zunächst in drei Teile, Zonen übereinander, gegliedert⁸⁴.

In der untersten Zone querüber wurden auf der Seite der Seligen Auferweckte dargestellt, fast ganz, erst halb aus Erde und Grab hervorgekommen oder heraus sich mühend, teils Skelett, teils schon in Fleisch und Blut, die Ereignisse sehend und zur Auffahrt strebend, und sind auf der Seite der Verdammten ein Teufel, eine geduckte Frau, dann ein Verzweifelter in den Klauen und ein Gequälter in dem Rachen weiterer Teufel zu sehen. Diese unterste Zone, so hoch, als der links auf der Erde Sitzende aufragt, wurde als Sockel der gesamten Darstellung

⁸² Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, ed. Heinrich Ludwig, 1882, Neudruck Osnabrück 1970, vol. I, p. 502 (§ 511) und passim.

⁸³ Zur Bildform bei Rubens siehe besonders: Erich Hubala, „Figurenerfindung und Bildform bei Rubens. Beiträge zum Thema: Rubens als Erzähler“, *Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge*, ed. Erich Hubala, Konstanz 1979, 129-185, bes. pp. 178 sqq.

⁸⁴ Eine ausführlichere, neuere Auslegung des Gemäldes findet sich bei: Reinhard Liess, *Die Kunst des Rubens*, Braunschweig 1977, pp. 359 sqq.; die Komposition wird dort nur beiläufig behandelt, dementsprechend finden sich teils treffende Beobachtungen, teils fehlgehende Behauptungen; ich verweise im folgenden auf Beispiele von beidem.

ausgebildet, fest und gemessen. Fest und gemessen dadurch, daß von links Köpfe in ähnlicher Haltung und ähnlichem Abstände einander folgen, so der Kopf desjenigen, der in der Ecke auf der Erde sitzt und den Erzengel Michael sieht (?), weiter rechts in der gleichen Höhe der Kopf einer Frau, die Christus sieht, und nochmals weiter rechts, in der Bildmitte nun, in gleicher Höhe, der Kopf jetzt wiederum eines Mannes⁸⁵, der den Sturz der Verdammten sieht; dann folgen nochmals weiter nach rechts in der gleichen Höhe, nun auf der Seite der Verdammten, ähnlich festigend, doch in drastischem Motivwechsel, die Gesäßbacke eines Teufels (und abermals rechts der Rücken eines weiteren Teufels, dunkel vor der Glut der Hölle).

In der mittleren Zone, doppelt so hoch wie die untere, wurden deutlich links die Seligen, rechts die Verdammten geschieden. Binnengegliedert links: zunächst vorzüglich aufschwebende Selige, die von Engeln angenommen sind, denen von Engeln geholfen wird, Frau und Mann⁸⁶, Mädchen, Greis und Jünglinge, und darüber dann zu Füßen der Heiligen angekommene Selige, die Christus aus der Nähe erschauen und grüßen, Frau und Mann, und ein Engel, der weitere Selige zum Jubel aufruft; binnenproportioniert 1,5 : 0,5. Und binnengegliedert rechts: zunächst der erwähnte Bocksteufel, der sich zwei Frauen erbeutet und mitnimmt, darüber dann stürzende, drei, ferner ein herabgestoßener und ein herabgetretener Verdammter und niederstoßende, -tretende,

⁸⁵ Liess pp. 360 sq. scheint diesen Kopf und damit die Reihe aus drei Köpfen nicht zu erkennen, wenn er die ersten beiden, durch eine Grabplatte geschiedenen, abhebt und sie als die Köpfe eines Ehepaares behauptet, in ihnen die thematische Exposition erblickt und seine Deutung (siehe die folgende Anm.) damit vorbereitet.

⁸⁶ Liess, Rubens, p. 360 sq. bemerkt, daß bei den Seligen (zweimal) und den Heiligen (einmal) Paare vorkommen, bei den Verdammten aber nicht (bei denen allerdings andere Leibfügungen vorkommen, nicht nur Isolationen), und deutet dieses; er greift diese Beobachtung dann allerdings auch für dieses Gemälde, wie in seinem Buche überhaupt, heraus und hält die Mann- und -Frau-Beziehung für das Haupthema des Rubens überhaupt. Die Wichtigkeit des Themas Mann und Frau für Rubens war schon Burckhardt nicht verborgen und von Evers deutlich herausgestellt worden, doch im Rahmen einer viel weiter gespannten Themenvielfalt proportioniert: Jacob Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Basel 1898; Gerhard Evers, *Peter Paul Rubens*, München 1942.

-schlagende Engel, abgehobener auch Michael; binnenproportioniert 1,33 : 1,33 (ohne die näheren proportionalen Entsprechungen zur linken Seite hier aufzuführen). Es ist sichtlich, daß Rubens die Auffahrt der Seligen von ihrem Auferwecktsein und -werden deutlich als ein anderes trennte und dieses als Basis für jenes sichtbar machte und jenes klar höher stufte, daß er dagegen rechts den Teufel sich die Seinen schon unter den Auferweckten, dem Tode Entstiegenen hinraffen ließ, ja, die elend Leidendsten rechts unten im Eck, wie neuerlich Tote, plazierte und die eigenmächtig den Himmel Stürmenden jenen zu herabstürzen ließ.

Die höchste Zone geht von links nach rechts wieder einheitlich durch; doch wurde sie neuerdings anders binnengegliedert. Dort wurde Christus dargestellt und - in zwei konzentrischen, räumlich in die Tiefe führenden, Halbkreisen - die Chöre der Heiligen. Der innere der beiden Halbkreise wird durch Petrus und Moses angeführt; Maria und Johannes Baptist sind aus ihm vorgetreten. Man erkennt weitere Heilige des Alten und des Neuen Bundes, namentlich im inneren Kreise, einander vertraut, Adam und Eva. Diese dritte Zone ist gleich hoch wie die Sockelzone, doch beginnen deren Figuren schon hinter den Händen, Armen und Köpfen der Gestalten der mittleren Zone aufzugehen, und insbesondere Christus ist hervor- und auf eine Wolkenstufe herabgetreten, er steht, wie auf einer Wolkenbank sitzend. Infolge dessen und infolge der rapiden perspektivischen Verkürzung der Figuren in dem Gemälde insgesamt war obenüber noch ein Wolkengewölbe darstellbar, in dem über Christus die Taube des Heiligen Geistes, seitlicher Szepter und Flammenschwert schweben und aus der Ferne Gottvater sich vorbeugt, auf Christus schauend.

Soweit die Teile der Darstellung nach ihrer räumlichen Disposition. Nun die drei kategorial verschiedenen und einander überlagernden formalen Zusammenhänge. Jeder macht ein anderes Thema sichtbar: und eben darin liegt der künstlerische Rang, liegt die kunsthistorische Bedeutung dieses Altarbildes, daraus ergeben sich auch die im Titel dieses Aufsatzes genannten Nebenüberlegungen.

Der erste formale Figurenzusammenhang ist V-förmig, zu ergänzen durch die Figuren des Michael und des Christus außerhalb

dieser V-Form. Die dabei dominante Darstellungskategorie war das (figurengebundene) Hell und Dunkel, in Kontrast gesetzt. Das Thema war das Jüngste Gericht als von der Erde bis zum Himmel reichende Scheidung der Auferstandenen, Scheidung in Aufstieg und Fall, Scheidung vor allem aber auch in Einheit und Zersplitterung.

Die beiden Schenkel des V sind jedem leicht bemerkbar: den einen Schenkel nach links oben bilden die aufschwebenden und endlich angekommenen Seligen und ihre Engel, den anderen nach rechts oben die wegschleppenden, weggeschleppten, die gestürzten und stürzenden Verdammten, Teufel und Engel, beide Schenkel, je näher Christus, mehr und mehr auseinander tretend, der linke hell, der rechte, bei heftigem Binnenwechsel von Hell und Dunkel, im gesamten und im Kontraste zum linken dunkel. Die Richtungen der Schenkel divergieren von einem Punkt unter der linken Gesäßbacke des unten in der Bildmitte sitzenden Auferstehenden, dessen schlangenumwundenes Bein nach rechts zu den Verdammten geht, der den Oberkörper aber nach links, sich mühend, den Seligen zubeugt, noch unentschiedenen Schicksals.

In der Sockelzone hob Rubens denjenigen, der links auf der Erde sitzt, in der Reihe derer, deren in ähnlichem Abstände einander folgende Köpfe die Sockelzone bemessen, durch eine schräg von Auferstehenden hochgestemmte Grabplatte auch ab und parallelisierte so die aufschauende Frau nächst der Grabplatte rechts und den aufschauenden Mann in der Bildmitte einander näher: mit diesen beiden Personen und mittels ihrer Richtung steckte Rubens die Bahn der Aufsteigenden ab; sie sind, zur Sockelzone gehörig, zugleich Teil dieser Bahn; ja, der Mann wendet sich mit seinem Leibe und eine Alte ihm nächst strebt mit ganzer Kraft, wie schwimmend, in diesen Strom der Seligen. Dieser Strom der Seligen steigt, auf die leicht zur Seite gehobene Rechte des Petrus, welche die Schlüssel hält und den Seligen winkt, gerichtet. Ein einheitlicher Zug geht durch den Strom der Seligen, der zu den Füßen der Heiligen umbiegt und im Anblick Christi zum Halt kommt: solcherart ist auf der Seite der Seligen gegliederte Einheit zu sehen.

Anders dagegen die Verdammten: die beiden genannten Schenkel des V sind nicht symmetrisch. Zunächst ist der linke mehr gegen die

Bildmitte und der rechte merklich an den Rand geschoben; sodann geht kein einheitlicher Richtungszug durch, sondern viele, einander ungefähr parallele Achsenrichtungen der Körper der dargestellten Ergriffenen, Wegschleppenden, Weggeschleppten und Stürzenden folgen einander aufwärts, alle gedrückter, gesenkter, flacher gerichtet als der Schenkel im ganzen: der Gesamtzug wurde aus queren Stücken addiert, wurde dahinein geteilt und oben folgt keine Umbiegung hin zu Christus, sondern senkrechtes Hinabstoßen der Engel. So wurden beide Seiten unterschieden: hell und dunkel und gegliederte Einheit links, zerstückelte Einheit rechts.

Christus, auch Michael, wurden nicht in das V gebunden; Christus in seinem Gerichthalten ist selbst unabhängig von dieser Scheidung, auch die Seligen kommen schon vor ihm zum Halt. Christus winkt die Seligen empor, winkt sie sich zu. Zugleich explizierte Rubens ein trinitarisches Konzept: denn des Christus Winken empor zu sich ist zugleich Zeigen auf den Vater; und die Taube des Heiligen Geistes vollendet den Bogen des Armes und der Hand: zwischen Vater und Sohn ist sie die Vollendung der Entfaltung des sich Sehenlassens als Zeigens des Vaters.

Blank unter der gesenkten Hand Christi sein linkes Bein, sein Fuß: von diesem Fuße aus, dessen Fußtritt ausführend, sturm-fliegt Michael, ein Blitzbündel vor glühenden Wolken in seiner Rechten, seinen Schild schimmernd voran, in rotem Umhang, schwarzer Rüstung, fliegt gegen die Verdammten. In derselben Flug- und Handlungsachse sieht man, infolge der räumlichen Erscheinung der Personen der Trinität der Höhe zu je nach links, über dem Tritte Christi als Herkunft der Handlung auch die Taube und den Vater. Die Richtung von Tritt und Flug wurde in spitzem Winkel (leicht über 45°) gegen den Schenkel des V gerichtet: Unter dem Fußtritte Christi und unter der Näherung des Erzengels Michael ist der Zusammenhang der Verdammten bereits Zersplitterung, ist ihr Himmelstürmen zerstückt.

Der zweite formale Zusammenhang liegt dem ersten zu Grunde; der ersterörtere wurde dem zweiten aufgeblendet; dieser zweite nun ist architektonischer Art. Die dominante Darstellungskategorie für diesen

formalen Zusammenhang war die Massenanordnung innerhalb des ganzen Bildes. Ich bleibe in meiner Erläuterung der vorangestellten räumlichen Übersicht darum näher. Das Thema war hier der Triumph Christi, der Triumph, wie ich meine, des Römischen Christus.

Staunenswertes ist zu sehen. Denn irgendwo - im Durchblick nur grüne Ebene, blaue halbhohe Berge, in der Ferne auch Menschen, versammelte, eilende - also: irgendwo, an unvorhersehbarem Orte, steht ein riesiges Wolkentor. Die Landschaft fern, die Wolke nahe. Und auf der Höhe des Tores, am Keilsteinplatz, Christus, gekommen und sitzend. Die Form dieses Wolkenzusammenhangs ist selbst ambivalent. Oben scheint sie infolge des Wolkenrandes, auf dem Christus sitzt, die Form eines breiten, flachen Bogens zu sein, wie eines Regenbogens, von Bildrand zu Bildrand führend⁸⁷, vor welchem breiten Bogen und auf ihn projiziert, sich linksseits drei Engel finden, auch die Seligen, die zu Füßen der Heiligen angekommen, Hilfe, Gruß und Jubel, und rechtsseits Michael, weitere Engel, auch herausgeschlagene, herausgetretene Verdammte. Die Form dieses Wolkenzusammenhangs scheint dann im gesamten eben diejenige eines riesigen und steil aufgehenden Tores; dazu wirken die Heiligen oben auf dem Tore mit. Dadurch ist sichtbar: die triumphale Erscheinung Christi auf der Höhe des Wolkentores.

Die Auferstehenden und die Seligen wie die Verdammten, die Engel und die Teufel verhalten sich eigentümlich zu diesem Tore. Hier ist unter den Auferstehenden auf der Erde nicht mehr von jenem mittleren Auferstehenden auszugehen, der vom Rücken zu sehen ist und bei dem das V des ersten formalen Zusammenhangs, als Ausgangspunkt der Scheidung, verankert war; nicht auch von den zwei Gestalten, der aufschauenden Frau halb links und dem aufschauenden Manne in der Mitte des Bildes, die im Bereiche der Auferstehenden den Auffahrenden schon die Bahn bildeten, oder von denen, die im Kontraste zur Hölle hin gehen, gezerrt und geschleppt werden: diese alle bilden vielmehr einschließlich des links auf dem Boden sitzenden Mannes dank der Folge ihrer Köpfe in gleicher Höhe und ähnlichem Abstände, wie erwähnt, eine

⁸⁷ Liess p. 359 "himmlische Wolkenbrücke".

festen und gemessenen Basis, die bilden dadurch einen dem Wolckentore vorgelagerten, architektonisch festen Figurensockel. Das ist auf der Seite der Seligen ausgeprägter und undurchbrochen, auch höheren Ranges, nämlich durch die Köpfe solcher gefestigt, die die Verdammung und Christus mit Augen sehen. Nun ist unter den Auffahrenden von jener Frau auszugehen, die - kompositionell sonst unerklärt - oberhalb der Kante der schräg gestemmen Grabplatte mit gekreuzten Armen da hockt und im Kontraste zu den Strebenden ruhig und fest am Orte ist; sie allein unter den Seligen sieht auf einen Auferstehenden nieder, innig auf die Frau zu ihren Füßen, welche ihrerseits Christus anschaut. Rubens mauerte über dieser Hockenden dann eine dichte Folge von Figuren auf, welche mit ihr zusammen nach links klar und lotrecht abschließen, in ganzer Höhe von einer Zäsur begleitet, jenseits deren ein Mann, dem ein Engel hilft, noch weiter links, sich zum anderen Male lotrecht aufreckt. Oben in der Zone der Heiligen, ebenfalls randscharf nach links abschließend, steht Petrus da, wie eine Attikastatue, auch er, der höchste, wie jene unten an ihrem Platze hockende Frau, schaut nieder und er winkt zugleich die Auffahrenden mit seiner die Schlüssel haltenden Hand empor. Diese schlüsselhaltende und aufwinkende Hand des Petrus und die Gestalt Petri sind, wie für die Richtung der Auffahrenden im ersten formalen Zusammenhange (linker Schenkel des V), so für den Auf-Bau im zweiten formalen Zusammenhange der von den Seligen zwar unbeachtete, doch bestimmende Richtpunkt. Wie das Stehen des Petrus in der Zone obenüber, so markiert in der Zone unten das Sitzen des Auferstehenden links als breitere Basis den Auf-Bau. Um diesen Zusammenhang noch zu stärken, wurde auch die Zäsur zwischen Petrus und der nach rechts vorgetretenen Maria bei den Auffahrenden mannigfach berücksichtigt⁸⁸.

⁸⁸ Bei Rudolf Oldenbourg, *Peter Paul Rubens, Sammlung der von Rudolf Oldenbourg veröffentlichten und zur Veröffentlichung vorbereiteten Abhandlungen über den Meister*, ed. Wilhelm von Bode, München 1922, pp. 170 sq. und bei anderen fälschlich: "ein Kranz von Aufsteigenden und Herabgestoßenen, darüber...der Heiland".

Schaut man die Auffahrenden alle zusammen an, dann erkennt man genauer, was hier dargestellt wurde, vorzüglich an dem auffahrenden Paar, dem Manne besonders, der oberhalb der Hockenden von einem Engel angenommen wird: Die auferstandenen, in der Scheidung des Gerichtes zur Rechten Christi auffahrenden Seligen streben dahinein, wie Petrus ihnen schlüsselhaltend winkt, jenes Wolkentor in ihrer Himmelfahrt aus ihren Leibern nachzubauen und es zu wiederholen, selbst ein Triumphtor Christi zu sein, welcher seinerseits, auf dem zugrundeliegenden Wolkentore erscheinend, von Gericht, Scheidung und von ihnen unabhängig bleibt. Die einzelnen Wolken des Tores geben dabei den Aufsteigenden manche Hilfe, auf ihnen zu knien, zu stehen, zu schweben usf. Soweit die Seligen.

Wie auf der Seite der Verdammten der Sockel, die Basis anders und weniger ausgeprägt gebildet wurde, so bilden die Verdammten und die Teufel auch an diesem Triumphtor Christi nicht mit, sie auferbauen es nicht aus sich. Die Attikastatue des Moses oben findet keinen korrespondierenden Pilaster darunter, das Wolkentor hat hier keinen aufgeblendeten figürlichen Ornat; allein die Engel in der Höhe schlagen und treten auf die Verdammten senkrecht ein.

Soweit das doppelte Triumphtor des zum Gericht erschienenen Christus.

Nun zu dessen Bekrönung: Während in der Sockelzone die Figuren der Auferstehenden den räumlichen Grunddimensionen nach von links nach rechts gebreitet wurden, in der aufgehenden Zone darüber die Gestalten der Seligen und der Verdammten nach oben schweben und nach unten stürzen, wurden die Chöre der Heiligen, wie ich erwähnte, in die Ferne und Nähe geordnet: Sie stehen in zwei konzentrischen Halbkreisen, bilden zwei Kolonnaden der Heiligen, die innere Kolonnade reicht von Petrus bis Moses, die durch ein Interkolumnium getrennte

Bei Liess p. 360 ebenfalls fälschlich: "gedrehte 'Säule' der Erwählten" oder "sich emporwindende Säule aus Leibern"; p. 365 wird für die rechte und linke Seite eine säulengleiche Figurierung behauptet: "zwei große, gedrehte Figurensäulen".

äußere reicht von Bildrand zu Bildrand: und inmitten der Figurenkolonnaden ist jener Platz, an dem Christus erscheint⁸⁹.

Diese architektonische Gesamtfigur der Bildform war römisch gedacht und entworfen; sie ist, wie mir scheint, ein transponierendes Zitat. Das Vorbild scheint mir der Nicchione des Cortile del Belvedere von Bramante auf dem Vatikan. Dessen architektonische Figur, scheint mir, wurde in eine Figur aus Wolken und menschlichen Gestalten transponiert. Im Nicchione findet sich inmitten, statt der Öffnung, eine Nische; charakteristisch aber und einmalig sind die riesigen Mauerpfeiler und obenauf die konzentrischen, durch Interkolumnien getrennten Säulenreihen, die rechtwinklig über den Mauerpfeiler beginnen, im Bogen in die Ferne gehen, licht und einen Platz bildend⁹⁰. Diese Formfigur liegt in diesem Bilde transponiert derjenigen des Jüngsten Gerichtes als einer Scheidung zu Grunde: es ist die Formfigur des Triumphes und, wie ich meine, eines Römischen Christus als des künftigen Richters, die Rubens - den Neuburgern zu Beginn der Rekatholisierung - in der den Jesuiten übergebenen Frauenkirche auf den

⁸⁹ Liess p. 366 "offener und leichtlebiger (wohl für 'leichtlebender') thront er (sc. Christus) im Nischenrund der Heiligen..."; Burckhardt p. 199: "...die zu wenig beachtete himmlische Glorie von Seligen des alten und neuen Bundes ist rein und schön ...".

⁹⁰ Beim Nicchione des Bramante *scheinen* es zwei Säulenreihen zu sein; faktisch gibt es nur eine und von der inneren Reihe nur die je ersten Glieder. Ich gehe nicht auf die gelegentliche Verwendung des Platzes auf der Höhe des Nicchione als Erscheinungsort und Aussichtspunkt des Papstes bei Kampfspielen ein.

Es ergibt sich aus der vorgelegten Analyse des Bildes des Rubens und braucht nicht eigens nachgewiesen zu werden, daß die sonst mit Recht zum Vergleich herangezogenen Werke des Michelangelo und des Tintoretto kompositionell anders aufgebaut sind.

Es ist selbstverständlich nicht anzunehmen, daß ein Neuburger Bürger das Form-Vorbild erkannte und solcherart verstand; er erfuhr aber die dem Rubens durch das Vorbild mögliche Transposition der anschaulichen Gestalt eines Triumphes als „römisch“, er erfuhr das Monumentale und Architektonische, das von unten bis oben (hier: Erde und Himmel) bestimmt Durchmessende und das Entschieden-Gegliederte, das Kolossale und doch nach Menschenmaß Proportionierte - und zwar nicht als Abstrakta, sondern als Formfigur -, welches der Gestalt des Nicchione eignet und ihr folgend dem Rubens'schen Triumph Christi.

Altar stelle, eines Christus, der die Seligen empor winkt, die, auf Petrus gerichtet und unter Petrus sich fügend⁹¹, auffahren und auf Christus schauen, eines Christus, der sich zugleich auf den Vaterweisend sehen läßt, welche Entfaltung der Personen im Hl. Geiste vollendet ist, eines Christus endlich, der unter seinem Tritte durch die Erscheinung des Erzengels Michael, in einer Kirche, die als Trutzmichael⁹² begonnen worden war, den Zusammenhang der Verdammten schon zerbrochen sein läßt. Der Altar war so ein Monument der Gegenreformation. Rubens setzte der Wiederkunft des römischen Christus als des künftigen Richters inmitten der unterschiedenen Tätigkeiten des Petrus und des Michael in der deutsch⁹³ konzipierten Kirche, er setzte diesem besonderen Ereignis ein Denkmal, er wollte ihm auf Dauer Geltung verschaffen und zwar, worauf Droysen Wert gelegt haben würde ("auch ohne Inschrift verständlich"), durch seinen Form-Entwurf. Man müßte dieses Triumphale und Entschiedene erst auffassen, um das dritte Thema und des Rubens reichere, "politische Tat" nachfolgend auffassen und würdigen zu können. Zunächst das dritte Thema.

Der dritte formale Zusammenhang liegt den zwei anderen nun obenauf, er hat die Form einer Entwicklung⁹⁴. Die dominante

⁹¹ Auch bei der Konversion des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm scheinen, nach Barbara Fries-Kurze, „Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm von Neuburg“, *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, vol. 8, ed. Götz Freiherr von Pölnitz, München 1961, 198 sqq., hier p. 204, ein Streben nach religiöser Autorität und nach Sicherheit eine Rolle gespielt zu haben.

⁹² Matthias Simon, *Evangelische Kirchengeschichte Bayerns*, Nürnberg 1952, p. 387. Der Kirchenbau wurde auch dem Typus nach (gestufte Halle) ausdrücklich und begründet einer anderen Tradition angeschlossen und der Münchner Michaelskirche entgegengestellt. Siehe das amtliche Inventar: *Die Kunstdenkmäler von Schwaben V: Stadt und Landkreis Neuburg an der Donau*, bearb. von Adam Horn und Werner Meyer, mit einer historischen Einleitung von Josef Heider, München 1958, bes. p. 84, ferner pp. 86, 90; Jürgen Zimmer, „Hofkirche und Rathaus in Neuburg/Donau. Die Bauplanungen von 1591 bis 1630“, *Neuburger Kollektaneenblatt* 124, 1971.

⁹³ Siehe vorige Anm.

⁹⁴ Siehe besonders Lorenz Dittmann, „Versuch über die Farbe bei Rubens“, *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*, ed. Erich Hubala, Konstanz 1979, 37-72, bes. pp. 40 sq.

Darstellungskategorie war die Farbigkeit, die allgemeine Farbigkeit innerhalb des gesamten Bildes. Das Thema war die Verklärung der Seligen im Kontraste zur Verhärtung der Verdammten.

Abgekürzt erläutert: Jedermann auffallend, haben die Verdammten ein anderes Inkarnat, eine andere Körperfarbe als die Seligen (auch die Frauen rechts: durch eine Verminderung des Gelbanteils, eine Vermehrung des Blau- und, als Widerschein der Hölle, des Rotanteils). Und allein auf der linken Seite, der Seite der Seligen, besteht zugleich eine Farbstufung, entwickeln sich Farbe und Inkarnat: In der Zone der Auferstehenden dominieren noch dunkle Körper und in den hellen Körpern schwere blaue Schatten; in der mittleren Zone der Auffahrenden dominieren helle Leiber und ein leuchtendes, prächtiges Inkarnat, in welchem immer wieder die Totalität der Farbtrias (Blau, Gelb und Rot) aufblüht; und näher der dritten Zone zu und in der dritten Zone treten endlich in den Gewändern der Engel und Heiligen ausgebreitet Lokalfarben hervor (bei den Auferstehenden gibt es nur Leichentücher) und durch die Reduktion der Schatten eine allgemeine Lichtigkeit, eine Bindung der Leiber ins Licht, und eine Fülle von Graus, gelblichen, lilanen Graus, und an den Rändern der Zone nicht schwere Farben, sondern Rosa, Goldgelb, solcherart das wahrhaft glänzende Inkarnat Christi umgebend. Bei einer überproportionalen Verstärkung der Ferne in der oberen Zone und einer überproportionalen Verstärkung der Nähe in der unteren Zone wurde eine zunehmende Erleichterung der Materialität, eine zunehmende Lichtdurchwirktheit der Leiber und solcherart eine stufenweis pneumatischere Leiblichkeit dargestellt.

III

Aus dem gesamten Werkprozeß für dieses Altarbild ist wenig erhalten, nur eine *Studie*⁹⁵ (Wien, Albertina, 30,3 cm x 48 cm, in schwarzer Kreide und weißgehöht) für den herabstürzenden Verdammten, der sich vor Michael mit seinem erhobenen rechten Arme und der auf den Hinterkopf

⁹⁵ Gustav Glück und Franz Martin Haberditzl, *Die Handzeichnungen von Peter Paul Rubens*, Berlin 1928, p. 40 (Nr. 90).

gelegten rechten Hand zu schützen sucht; doch kein *Entwurf* der Komposition (*Ureinfall*), keine *Skizze* und *Farbskizze*, in denen der Figurenzusammenhang, der Hell-Dunkel-Zusammenhang und der Farbzusammenhang ausgearbeitet worden wäre. Der Entwurf, eingefallen, ausgearbeitet und durch einzelne Figurenstudien wie die erwähnte bereichert, steht uns im Gemälde allerdings ausgeführt und vollendet vor Augen da.

Für den letzten Teil des Themas dieses Beitrages: ein Werk der Kunst als eine Tat der Politik, ist es wichtig, sich sehr bewußt zu machen, daß der *Entwurf* in dem vollendeten Werke, durch welche Zwischenschritte immer geklärt und bereichert, ausgeführt *da ist*; daß Rubens und die Werkstatt sich in ihrer Arbeit, in ihrem Machen des Werkes, struktural gleichgerichtet verhielten, beim Aufzeichnen eines Einfalles (*Ureinfälle*), beim Ausarbeiten und Bereichern des Einfalles (*Skizzen, Studien*) und beim Ausführen und Vollenden des Werkes, stets konzentriert auf den Entwurf, auf *dessen* Darstellung. Ausgeführt stand des Rubens eigener Entwurf desjenigen, was das Jüngste Gericht, von dem jeder gehört und es schon viele Darstellungen gegeben hatte, sein werde mit den charakteristischen formalen und thematischen Momenten, die diesen Entwurf von den Entwürfen anderer Künstler abständig sein lassen, in's Klare gebracht und vollendet vor den Betrachtern da. Dieser Konstitution des Werkes wegen können nachfolgende Generationen, solange das Werk erhalten bleibt, den vollendeten Entwurf des Rubens selbst anschauen, mit eigenen Augen wirklich sehen. Dieses ist zur Unterscheidung wichtig, um nach einer möglichen *politischen Tat* des Rubens überhaupt fragen zu können; des Malers Rubens Handeln war zunächst das Machen des Werkes (*facere*).

Kurt Badt (1890-1973) hob in einem allzuwenig bekannten Aufsatz⁹⁶, in dem er von den Grenzen der politischen und der künstlerischen Geschichte handelte, dieses Machen, das *facere* des

⁹⁶ Kurt Badt, „Der Kunstgeschichtliche Zusammenhang“, in Kurt Badt, *Kunsttheoretische Versuche*, Köln 1968, 141-175. Ferner Kurt Badt, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Köln 1971, passim.

künstlerisch Handelnden heraus und stellte es dem Tun, dem *agere* des politisch Handelnden gegenüber. In dessen Handeln sind der Plan, die Tat und die Wirkung struktural je anders. So war die Absicht des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm, seiner eigenen Konversion in München im Juli 1613 entsprechend, auch Neuburg zu rekatholisieren⁹⁷, ein politisches Ziel. Auf dem Wege zu dessen Verwirklichung waren das Erwägen und Berechnen, wie es zu erreichen, und das planende Überlegen, was zu tun sei, etwa Jesuiten nach Neuburg zu berufen und ihnen die lateinische Schule wie die Präbende zu übergeben, was 1616 getan wurde, und ihnen die fertiggestellte Frauenkirche (Hofkirche), was 1618 getan wurde, zu übergeben, von den einzelnen konkreten Taten wesentlich verschieden, von den tatsächlichen Übereignungen, dem tatsächlichen Lehren dieser Jesuiten, dem tatsächlichen Entlassen der protestantischen Zöglinge aus der Präbende und dem Aufnehmen nun katholischer Schüler in die Präbende, von dem Austreiben der lutherischen Prediger und dem Schließen der Stadttore am Sonntag, damit kein evangelischer Gottesdienst außerhalb besucht werden könne, dem wiederholten Vorladen der Lutheraner und dem Auffordern endlich der letzten, die sich nicht rekatholisieren lassen wollten, doch auszuwandern. Taten wiederum, die als solche zeitlich schnell vergingen und ihrerseits wesentlich von der Wirkung derselben, die bleibt, verschieden waren, einem katholischen Neuburg, um dessentwillen sie geplant und getan wurden. Plan, Tat und Wirkung waren struktural verschieden, jedoch folgerecht und sie hängen gemeinsam fortlaufend in Geflecht oder Strom der Geschichte.

Das war verschieden von Entwurf, Ausführung und Vollendung bis zur Aushändigung des Werkes an den Auftraggeber hin, in welchem Werk diese drei ja enthalten, sichtbar waren und blieben. Und wegen der

⁹⁷ Nach Fries-Kurze p. 21 zwar, wie bekannt, auf Grund des geltenden Reichsrechtes, doch entgegen den Bestimmungen des Testamentes seines Vaters und der beim Erwerb des Herzogtums von seinem Großvater eingegangenen Bedingungen; doch entsprechend dem Gelöbnis bei seiner Konversion, vgl. Simon p. 388. Auch für die im Texte nun folgenden Einzelheiten der Rekatholisierung siehe diese Autoren.

Verschiedenheit dessen, was ein Malerkünstler seinem Beruf gemäß machte, von dem, was ein Politiker machte, kann und sollte man nicht einfachhin behaupten, das Werk eines Malerkünstlers sei eine politische Tat; man müßte vieleher als sicher oder wahrscheinlich erweisen, daß ein besonderes Kunstwerk auch die Eigentümlichkeit hatte, zugleich eine politische Tat gewesen zu sein; dabei müßten Erweis und Argument auf die Intention des Künstlers gehen, die von der des Auftraggebers zu unterscheiden wäre, und müßten aus den einem Kunstwerke eigenen Kategorien erfolgen.

In unserem Falle, scheint mir, war es so, daß Rubens darstellen wollte, was das 'Jüngste Gericht' sein werde, aber auch in die Neuburger Glaubenssituation einwirken und bei den für den alten Glauben zu Gewinnenden dafür werben wollte, daß sie, wie jener Mann, der in der Bildmitte vom Rücken zu sehen ist und noch unentschiedenen Schicksals am Boden hockt, sich, auch wenn bereits ein Bein von der Schlange umwickelt sei, in die Situation mühen sollten, zu denen zu kommen, die, auf Petrus zu und unter ihn gefügt, zur Seligkeit gelangen.

Denn Rubens hob erstens die Seligen eindeutig und beträchtlich gegenüber den Verdammten hervor, sie erscheinen in leuchtendem Lichte, wurden insgesamt merklich zur Mitte gerückt, die Verdammten zur Seite, und Christus wurde ihnen obendrein aus der Bildmitte näher gerückt. Als Darstellung war dies objektiv, es zeigte, daß die Verdammten im Gerichte an den Rand geraten würden, daß die Seligen nicht nur in die Christusnähe aufsteigen, sondern er ihnen auch nahe sein würde von vorneherein: im Hinblick auf die Neuburger Bekehrungssituation wird man auch das Werbende nicht übersehen.

Rubens hob zweitens die Engel, die Schutzengel⁹⁸ hervor, die jedem einzelnen der Aufsteigenden zwischen dem Beginn der Auffahrt

⁹⁸ Für den vorliegenden Zweck genüge: *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. 9, Freiburg ²1964, col. 524, v. Schutzengel: "Paul V. erlaubte 1608 die Feier allgemein..., ordnete es auf Bitten des späteren Kaisers Ferdinand II für die kaiserlichen Länder eigens an." Für die protestantische Engelverehrung: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, vol. 2, Tübingen ³1958, col. 466: "So verwirft denn der zweite Schmalkaldische Artikel die Anrufung der Engel. Damit war der

und dem Angekommensein zu Füßen der Heiligen und Christi in der mittleren Phase der Auffahrt bald behutsam, bald kräftig in Liebe, Glück und inniger Freude helfen, jeden einzelnen der Aufsteigenden auf- und angenommen haben. Die Betonung der Schutzengel war ein katholisches Moment, das erleichternde Helfen ein freundlich Werbendes. Als Darstellung war es wiederum objektiv aussprechbar, die gewährte Hilfe zeigte die Zugabe zum nicht Zureichenden: des Rubens Werbung hielt sich im Objektiven. Das Gütige aber, daß Rubens die Bestimmung zur Seligkeit zur Mitte hin rückte und das Hilfe Gewähren darstellte, ergänzte jenes Triumphal-Entschiedene in dieser Darstellung, das zunächst zu erläutern war.

Rubens stellte drittens allerdings auch warnend rechts unten im Eck einen Christus fern dringlich Betenden in den Klauen eines Teufels dar; ein Betender an diesem Ort ist kaum zu erklären; dem Ökumenischen fern wohl nur mit Mt. 7, 21-23⁹⁹.

Rubens schuf, so scheint mir, in diesem besonderen Falle nicht nur ein Kunstwerk, einen Entwurf, der ausgeführt und vollendet, in darstellender und objektivierender Distanz blieb, sondern ein Kunstwerk, das zugleich eine politische Tat war; Rubens griff, so scheint mir, in die Neuburger Glaubenssituation ein. Ich möchte ein Viertes hinzufügen: das Gemälde, wohl im Dezember 1614 oder im Januar 1615, als Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm in Antwerpen war¹⁰⁰, bestellt, jedenfalls 1617 auf

Engelverehrung in der evangelischen Kirche ein Ende gesetzt." Für die Herausstellung der Engel siehe früher Signorelli's Zyklus der letzten Dinge in Orvieto; zu diesem Zyklus: Götz Kraft, *Studien zur Erzähltechnik des Luca Signorelli*, Diss.phil.München 1980, und Rudolf Kuhn, *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*, Frankfurt 2000, pp. 631-639.

⁹⁹ Mt. 7, 21-23: *Nicht jeder, der zu mir sagt: ‚Herr, Herr‘, wird in das Himmelreich eingehen, sondern wer den Willen meines Vaters tut, der im Himmel ist. Viele werden an jenem Tage zu mir sagen: ‚Herr, Herr, haben wir nicht geweissagt in deinem Namen, in deinem Namen Dämonen ausgetrieben und in deinem Namen viele Wunder gewirkt?‘. Dann werde ich zu ihnen sagen: Ich habe euch nie gekannt. Hinweg von mir, ihr Übeltäter.*

¹⁰⁰ Die Daten nach Evers p. 257 und bes. Hans Gerhard Evers, *Rubens Werk, Neue Forschungen*, Brüssel 1953, Tabellen pp. 40, 42.

dem Hochaltare der Hofkirche in Neuburg aufgestellt, war das monumentale Zielbild einer über 40 m langen Hallenkirche, es wirkte durch den ganzen Bau hindurch. Ja, jeder Neuburger wird den Altar schon aus dem Vorraum heraus haben sehen können; doch wird er nicht alle drei formalen Figurenzusammenhänge und deren Themen, die ich erläuterte, sofort und auf einmal haben erkennen können. Wer, alt- oder neugläubig, die Kirche betrat wird aus größter Distanz vor anderem die Hell-Dunkelordnung damit thematisch die Scheidung, das Gericht, wahrgenommen haben; wer auf diese Darstellung des Gerichtes dann zuing, wird die zu Grunde liegende Massenanordnung, thematisch den Triumph Christi und die Wiederholung des Triumphtores durch die Seligen erfahren haben; und wer der Darstellung von Triumph und Gericht endlich nahte, wird motivisch Petrus, aber auch die Hilfe der Engel gesehen haben und zugleich die Entwicklung der Farbigkeit, thematisch die Verklärung der Seligen; so war dem, der wahrnahm, ein innerer Weg bereitet. Ergänzend sah, wer dann den Altar umschritt, von links vor allem, hergewendet und emporwinkend, Christus, von rechts die hinanstrebenden und auch dem Betrachter vorausstrebenden Seligen.

Die politische Tat des Rubens war getan, sie war Vergangenheit, als Kurfürst Johann Wilhelm das 'Jüngste Gericht' auch als Denkmal absetzte; er, dem wie seiner Frau die Sammlung der Medici als ein Teil fürstlicher Repräsentation und höfischer Kultur vor Augen gestanden haben dürfte, entzog es der zugleich öffentlichen Geltung als Altarbild und als Monument der Bayerischen Geschichte in die neu geschaffene Hofgalerie als ein Werk der Kunst. Als Werk der Kunst, wie dargelegt, ist es hochbedeutend - und infolge einer verbreiteten Vernachlässigung eines Verständnisses von Komposition meines Erachtens kunsthistorischerseits auch unterschätzt¹⁰¹ - hochbedeutend, wie ich sagte, weil es je eigene formale Figurenzusammenhänge entsprechend dreier künstlerischer Kategorien (Hell-Dunkel, Massenanordnung, Farbenentwicklung) zur

¹⁰¹ Burckhardt p. 198 hatte ein Urteil über das Werk als Komposition; er stellt es gegen Tintoretto's Werk, dessen Werk, schrieb er, "mußte von ihm überwunden werden im Namen der ewigen Gesetze der Komposition und", wie der bisweilen allzu nüchterne Mann fortfährt, "des gesunden Menschenverstandes".

Darstellung unterschiedener Themata: Gericht, Triumph, Verklärung zu sehen gab und gibt.

Rubens: Figur, Hell-Dunkel und Farbe im Kompositions-Prozeß.

Man könnte über das Hell-Dunkel und die Farbe bei einem Künstler wie Rubens so sprechen, daß man *den Zusammenhang von Farbe zu Farbe*, etwa unter besonderer Beachtung der Primär- und der Sekundärtrias (Rot, Gelb, Blau; und Orange, Grün, Violett) und deren Verhältnisses zu einander, und daß man *den Zusammenhang von Farbe und Hell-Dunkel*, bei Rubens Braun und Grau, beurteilte: dieses aber alles an der endgültigen Erscheinung der vollendeten Gemälde, wie wir sie in Kirchen und Sammlungen antreffen. Auch wenn man die Farbskizzen des Rubens erörtere, könnte man sie in der letztendlichen Erscheinung beurteilen; man würde die Grundierung, die Imprimitur, die Hell-Dunkel- und die Farbgestaltung, des Rubens Technik also, dann im Hinblick auf den Anteil jedes einzelnen Schrittes an dieser letztendlichen Erscheinung beachten. Bei Hörer und Leser entstünde dadurch eine Vorstellung von dem dichten In- und Miteinander des Hell-Dunkels und der in ihm gründenden Farbe und von der räumlichen Anlage, welche das Hell-Dunkel bei Rubens einer Konfiguration und Figurenfolge vorausgibt.¹⁰²

Ich will hier einen anderen Weg wählen, ich will dem Werkprozesse des Rubens, schon von den Zeichnungen an, nachgehen und seiner Methode um dieser Methode willen folgen. Ich werde damit die *Trennung* von Figurenfolge, Hell-Dunkel und Farbe und die *Schichtung* und den *Aufbau* im endgültigen Werke des Rubens stärker betonen: man könnte sagen, ich werde der Frage nachgehen, wann ein

¹⁰² So ging z.B. Dittmann in seinen Schriften vor: Lorenz Dittmann, "Versuch über die Farbe bei Rubens", *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*, ed. Erich Hubala, Konstanz 1979, 37-72; Lorenz Dittmann, "Helldunkel und Konfiguration bei Rubens", *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, edd. Frank Büttner, Christian Lenz, München 1985, 105-116; Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987.

Bild in des Rubens Phantasie als ein farbiges, wann als ein hell-dunkles, wann als ein Figurenzusammenhang auftrat.

Bei der Beurteilung der Zeichnungen folge ich dem von Kurt Badt in seinem Beitrag zu den Zeichnungen des Delacroix gegebenen heuristischen Schema eines Werkprozesses.¹⁰³

I,1.

Zunächst ziehe ich zwei *Ureinfälle* und eine *Skizze* heran, die keine Hell-Dunkel-Lavierung aufweisen.

Ein Ureinfall (*la première pensée*, Delacroix, *il componimento inculto*, Leonardo da Vinci) war in der älteren Malerei eine Zeichnung, in der der Künstler einen Einfall zu einer Figur, zu einer Gruppe oder zu einer ganzen Komposition festhielt. Dieser Einfall kam dem Künstler, wenn und als er die Sache, den Vorgang oder die Personen bedachte, die er darstellen wollte oder darstellen sollte. Wie jeder weiß, kommen solche Einfälle plötzlich, blitzartig, sie pflegen schnell zu verschwinden oder unklar zu werden; der Künstler zeichnete darum die Ureinfälle in der Regel rapid und oft mit heftigem Striche auf, er benützte ein zu heftigem und rapidem Zeichnen geeignetes Material und Instrument, oft die Feder. Solche spontanen Einfälle überstürzten sich oft, überstürzten sich auch teilweise: 'So - nein, so soll's sein - so diese Stelle': das kann man den Zeichnungen häufig absehen. Das, was dem Künstler da einfiel, das, was in diesem Momente die Hauptsache war, pflegte klar zu sein; Ausführungen, nähere Präzisierungen, Details dagegen fehlten oft. Die Ureinfälle sind, wie man sagen könnte, schlagend, sind prägnant, sind, sofern sie etwas taugen, eher prägnant, d.h. auch entwicklungsfähig, denn präzise, d.h. ausformuliert. So auch die beiden Ureinfälle, die ich zunächst heranziehe.

¹⁰³ Kurt Badt, *Eugène Delacroix. Drawings*, Oxford 1946; Kurt Badt, *Eugène Delacroix, Zeichnungen*, Baden-Baden 1951. Jetzt in: Kurt Badt, *Eugène Delacroix. Werke und Ideale*, Köln 1965. Zu den mitgeteilten *Termini tecnici* des Leonardo s. Rudolf Kuhn, "Raffaels Entwurfspraxis und die sprunghafte Entwicklung seines Kompositionsvermögens 1508", *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, edd. Frank Büttner, Christian Lenz, München 1985, 51-68.

Ureinfall zu einer Dornenkrönung in Braunschweig und

Ureinfall zu einer Kreuzigung in Rotterdam.

Der erste Ureinfall¹⁰⁴ – zunächst eine Bemerkung: die gebeugte Frau rechts gehört nicht zu dieser Zeichnung, sie ist auf der Rückseite des Blattes gezeichnet und scheint nur durch -: Der erste Ureinfall: Christus sitzt auf einem Block, er hat sein rechtes Bein ruhig auf den Boden gestellt, doch das linke Bein lebhaft gegen den Block zurückbewegt, um sein Gleichgewicht zu halten; man sehe Motiv, Kontur und selbst Schraffur daraufhin an! der Leib geht zunächst, leicht von links ansichtig, auf, die Brust, mehr noch die Schultern wurden dann zur rechten Seite gedreht und der Körper mit vorgeschobenem Kopfe dahin geneigt. Der rechte Arm Christi ist hinter den Rücken geführt, der linke Unterarm zur Seite vorgeführt, mit hängender Hand, in der, von oben eingesteckt, das Spottrohr aufgeht. Die Schultern sind mittels konvexer Bögen als kräftig, der Nacken als ungebeugt, ja aufgebogen und so den Kopf hinaushebend, charakterisiert. So ist Christus, mit kräftig bewegtem linken Beine sich balancierend, dem zur Seite Fallen nahe, doch in sich ungebrochen.

Kraft und Leiden erscheinen in einem Leibe, der dem unseren gleich - das spüren wir -, und die Schergen sind dicht mit ihm verwoben. Wie steht der Kopf des Schergen in Christi Rücken zu Christi Kopf, wie dessen Brust in variierter Richtung zu Christi Brust; seine rechte Faust liegt auf Christi Schulter, sein Blick sitzt über Christi Nackenmulde, und der linke Arm, in der Achsel über Christi Kopf gewölbt, stößt vor und hervor, und Hand und Öllampe stehen, wie eine bewehrte, zweite Faust, über Christi Scheitel. Wechselnd sehen wir Christus und den Schergen an, den einen am anderen verstehend. Und man sehe, wie Unterarm und Hand des nächsten Schergen rechts, dessen Kopf winklig gegen die

¹⁰⁴ B + (Cat.-) Nr.: Ludwig Burchard, R.-A. d'Hulst, *Rubens Drawings*, Brüssel 1963.

H + (Cat.-) Nr.: Julius S. Held, *Rubens. Selected Drawings*, London 1959.

Ureinfall zu einer Dornenkrönung in Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (B25, H5), Blattgröße 20,7 x 28,8 cm, Feder mit brauner Tinte, 1601/02; die Figur der gebeugten Frau rechts ist von der Rückseite durchgeschlagen, sie gehört also nicht zu dem Ureinfall.

Schulter geneigt ist, der mit den Fingern der Linken und dem Stabe in der Rechten Christus die Dornenkrone anpaßt und andrückt, wie sie dem Nacken und der Schulter Christi ent- und widersprechen. Vollends der kompliziert bewegte Scherge unten ist wichtig: er hat seinen rechten Fuß herwärts aufgestellt und kniet auf seinem linken Beine; mit seinem linken Arme greift er über das rechte Bein, stützt sich auf den Boden, er dreht, sich aus dem Knien leicht hebend, den Oberkörper, hebt seinen Kopf auf und streckt, nieder am Platze bleibend, auf Christus zu das Rohr. Wie Christus, so hat auch er die Beine gespreizt; beide spiegeln einander: nach der Stellung der Brust, dem Wechsel des gebeugten und des gestreckten Beines, nach dem Empor und dem Herab; und, den Richtungen der Schatten nach, stützt der Scherge Christus: Christus fügt sich ins Leiden.

Vielleicht ist klar: der Ureinfall des Rubens enthält kein zunächst isoliertes Bild Christi, um den herum dann Vorkommnisse geordnet wären, sondern, wie ich es Erich Hubala¹⁰⁵ folgend nenne, eine *Konfiguration*, in welcher der Held und die Trabanten in einen Vorgang geflochten wurden und Stück für Stück, Moment für Moment verglichen werden.

Der zweite Ureinfall¹⁰⁶ zeigt eine andere Art der Komposition, keinen Komplex nämlich. Die drei Gekreuzigten wurden vielmehr an drei Orten auseinander gehalten. Die drei Kreuze sind schräg, wohl auf einer Linie, gereiht. Der gute Schächer ist fern, der böse nahe, Christus in der Mitte. Der gute Schächer ist an seinem Kreuz vielleicht gewendet, wohl von vorne zu sehen, er ist Christus zugewandt und auf der Fläche Christus näher; der böse Schächer ist Christus parallel, doch bäumt er sich aus dieser Parallelität auf, streckt den Kopf über das Kreuzquerholz hintüber, er hat seine Brust nun auf der Höhe des Hauptes Christi.

¹⁰⁵ Erich Hubala, "Figurenerfindung und Bildform bei Rubens. Beiträge zum Thema: Rubens als Erzähler", *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*, ed. Erich Hubala, Konstanz 1979, 37-72.

¹⁰⁶ Ureinfall zu einer Kreuzigung in Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum (B118r), Blattgröße 20,6 x 16,4 cm, Feder mit brauner Tinte, 1620.

Der gute Schächer ist ruhig. Christus im Tode starr, gestreckt, die beiden Arme sind steil aufwärts geführt, der Kopf ist auf die Brust herabgesunken, sein Leib ist mit Hilfe des Lendentuches an das Kreuz gebunden. Und der üble Schächer ist in seiner Qual bewegt.

Christus wurde in einem die Gestalten auseinanderhaltenden Vergleiche, also wiederum relativ, erfunden. Rubens steigerte den Unterschied von Ruhe, Erstarrtheit und Bewegtheit dann durch die anderen Figuren und bestimmte den Unterschied noch anders. Sicherlich ist zu sehen, daß bei der Magdalena ein Einfall über den anderen kam: wir sehen sie zu Füßen Christi und weiter rechts noch einmal gezeichnet; und sicherlich auch bei demjenigen, der dem üblen Schächer einmal so und einmal anders die Beine zerschlägt: wir sehen auch ihn am Blattrande rechts nochmals gezeichnet. Aber auch, wenn wir in Gedanken die je älteren Einfälle durch die neueren ersetzen, bemerken wir, daß die Figurensammlung zum bewegten Schächer hin dichter wird: die Leiter, der Schlagende und - im Schatten des Schlagenden – Longinus, und bemerken, daß die Strebenden, die Handelnden über die Leiter dem Bewegten beikommen: in solchem auseinander haltenden Vergleiche erst kommt Christus mitsamt seinem Kreuze auf der Fläche zunächst hinauf, in der Todesstarre zugleich auch der Magdalena entrückt. Der Zuschlagende beim bewegten Schächer ist selbst bewegt; es fiel Rubens dann ein, auch Magdalena ihrem Christus mehr anzupassen, sie mit gestreckteren Armen darzustellen, nicht mehr das Kreuz umfassend, sondern nach dem Entrückten strebend. Die Änderung des Dreinschlagenden, wie am Rande des Blattes rechts aufgezeichnet, hat eine andere Folge: da er nicht mehr von vorne zu sehen ist, wie ursprünglich, sondern von hinten, muß er diesseits des letzten Schächers zu stehen kommen; dadurch ist auch dieser Schächer, sind alle Gekreuzigten entfernter; dadurch wurde die Parallelität von Longinus, der in die Seite Christi sticht oder gestochen hat, und diesem Schergen, der schlägt, aufgehoben, sind jetzt beide gegeneinander gestellt; und letztlich ist der Schlagende nun eine die gesamte Komposition abschliessende Figur.

Bis zur endgültigen Fassung des '*Le coup de lance*' genannten Gemäldes aber war noch ein weiter Weg, an dessen Ende Longinus jemand ganz anderem als diesem Genossen des Tuns entgegengestellt wurde und Magdalena jemand anderem und zu anderem, und zugleich wieder das Kreuz umfassend, entgegenstrebt.

Ich besprach zuerst eine *Konfiguration* und nun eine *fortschreitende Verdichtung*. Man sieht zugleich, daß in diesem zweiten Ureinfall keine Hell-Dunkel - Gestaltung vorliegt und in jenem ersten Ureinfall nur ein Hell-Dunkel – Wechsel, der die Konfiguration binnen stärkt; man sieht, daß bei beiden Gegenständen, der Dornenkrönung wie der Kreuzigung Christi, kein überfigurales, kein allgemeines Hell-Dunkel Teil des ursprünglichen, des ureingefallenen Themas war.

In der älteren Malerei war der Weg von einem Ureinfall zu einem Gemälde oft noch weit. Der nächste Schritt war die Skizze, normalerweise die gezeichnete Skizze (*le croquis*, Delacroix, *il componimento ordinato*, Leonardo). Das Wort 'Skizze' darf man dabei nicht im landläufigen Sinne verstehen als 'lockere, flüchtige Zeichnung'; man muß es als einen *terminus technicus* nehmen für diesen besonderen Arbeitsschritt.

Die Skizze war dann eine Zeichnung, bei welcher ein Künstler die Sache, den Vorgang oder die Personen nicht mehr unmittelbar bedachte, sondern einen, ihm dazu schon gewordenen Ureinfall bearbeitete, vielleicht auf demselben Blatte zu einer Ausarbeitung übergang, meist aber auf einem neuen Blatte in neuer Zeichnung. Der Künstler suchte aus einem Einfall ein Bild zu machen, er arbeitete ihn aus im Hinblick auf das Gesamte oder Ganze eines Bildes, einer Komposition, erweiterte und bereicherte ihn; er arbeitete ihn durch und präziserte ihn, er drang auf Vollständigkeit der Figuren, ihres Zusammenhanges, ihrer Beziehungen untereinander und zur Umgebung und zugleich auf Klarheit, das einzelne und das Ganze zueinander wägend. Er arbeitete erheblich ruhiger und langsamer als bei der Aufzeichnung eines Ureinfalles.

Ich ziehe nun eine Skizze des Rubens heran, ebenfalls ohne Lavierung:

*Skizze zu einer Amazonenschlacht in London.*¹⁰⁷

Ich kann diese Skizze nicht überall genau entziffern, besonders den Schluß der Komposition rechts nicht, wo das Blatt wohl auch beschnittenen ist. Soviel ist zu sehen:

Links hebt die Komposition an: mit einer Wolke von Staub und einem über sie hin nach links durchgehenden, ledigen Pferde und einer näherzu, dem Pferde parallel, bäuchlings auf der Erde liegenden Reiterin, die sich mit der Linken auf dem Boden aufstützt und mit der Rechten, nachgewandten Hauptes, den Zügel faßt, um das Pferd zu halten, selbst in Gefahr, nachgeschleift zu werden.

Dann folgt der Hauptteil der Komposition: Er besteht hauptsächlich aus zweimal zwei, von vorne links nach hinten rechts, einander nach- und zugeordneten Pferden, deren jeweils näheres links von vorne, rechts von hinten und deren jeweils ferneres links von hinten und rechts von vorne zu sehen ist.

Die linke Hälfte dieses Hauptteiles:

Ein Pferd, ledig, schräg hergewendet, steht mit stracken Vorderbeinen auf der Erde fest, es hat den Kopf nach rechts herumgewendet und mit seinen Hinterhänden eine Amazone, welche seitwärts in die Ferne gerichtet ist, vom Boden aufgerissen und ist ihr mit einer Hufe zwischen die Beine gekommen. Ferner folgt nach rechts das nachgeordnete Pferd, welches vom Rücken zu sehen, und seine Reiterin, die nach links gewandt. Unmittelbar jenseits dieser Reiterin sieht man, als Höhepunkt der Komposition, die behelmtten Häupter zweier Königinnen, eine hinter der anderen, wohl hoch zu Pferde, die sich bereiten, zwei von links aus- und angreifenden Griechen in Löwenfellen und zu Fuß zu wehren, und denen, oberhalb der Griechen, schon zwei andere Griechen, nun zu Pferde, entgegenstehen; letzteren nach weitere Griechen. Die Griechen zu Pferd wurden von Rubens nur umrissen, die diesen folgenden bloß angedeutet: die Orte (*Spatia*), welche sie einnehmen,

¹⁰⁷ Skizze zu einer Amazonenschlacht in London, British Museum (B50, H2), Blattgröße 25,7 x 43 cm, Feder mit rötlicher Tinte (und Sepia) über dünnem Stift oder schwarzer Kreide, H: 1598/1602, B: datiert später, wohl gegen 1615/16; links und rechts wahrscheinlich beschnitten.

wurden umrissen oder angedeutet und deren Relation zu anderen von Figuren eingenommenen Orten wurde bestimmt.

Die rechte Hälfte des Hauptteiles:

In der Nähe, auch innerhalb des Ganzen der Komposition größer und näher, ein Pferd von hinten, das eine Amazone, die, blanker Brüste, vergeblich greifender Linker und nichts greifender Rechter, gerade aus dem Stand kommt, mit seinen Hinterhänden eingeklemmt hat; und selbst, aus der Ferne her, von einem andern Pferde überkommen wird, dessen Reiterin, nach rechts gewendet, gerade einem Griechen den Kopf abschlägt oder bereits abgeschlagen hat. Rechts der Umriß einer weiteren Reiterin gleichen Tuns: seien es tatsächlich ihrer zwei, wie bei den Amazonenköniginnen, bei den griechischen Reitern und bei den löwenhäuptigen Griechen, oder sei es eine Korrektur. In diesem rechten Teile des Hauptteils wurde mehreres gesteigert: die Pferde sind links hintereinander gereiht, hier übereinander gekommen; die Amazonen zwischen den Hinterhänden der Tiere sind links schwierig auszumachen, rechts in die Nähe gerückt; und die Reiterin des fernerer Pferdes greift nun über jene Zäsur, welche die Teile der Komposition trennt, hinweg und nimmt einer Gestalt des nächsten Kompositionsteiles den Kopf weg.

Endlich folgt der Schlußteil der Komposition, schwieriger zu entziffern: in der Mitte jedenfalls ein Pferd, das, dem näheren Pferde des ersten Hauptteiles ähnlich, mit nach rechts gedrehtem Halse hervor- und niederstürzt und auf dessen Rücken, enthauptet oder nicht, ein Reiter liegt; vornean ist ein weiteres Pferd zu Boden gestürzt. Wie im Hauptteile nach rechts Gewalt und Äußerung gesteigert wurden, so setzte Rubens der lockeren Anhebung der Komposition aus 'ledigen' Gestalten nun den geballten Schluß aus übereinander stürzenden Gestalten entgegen.

Man kann sicherlich gut sehen, wie Rubens hier das Ganze einer Komposition ausarbeitete und nach Anhebung, Hauptteil, Schluß, nach den Hauptzäsuren, welche die Teile der Komposition von einander abheben, auch nach dem Überspielen der einen Zäsur, durch gliederte; ferner Entsprechungen, Verdoppelungen, Umkehrungen, Spiegelungen und Steigerungen hervorbrachte.

Dann sieht man an diesem Beispiele aber auch gut, oben links und oben rechts, wie Rubens Figuren zuerst andeutete und umriß, eigentlich, wie er die von ihnen auf dem Bildfelde eingenommenen Orte andeutete, umriß und zu einander in Relation brachte und wie Rubens dann mittels Schraffuren und Schatten motivische und räumliche Klarheit, figürliche Plastizität, Luft und Leiber herausbrachte. Man sieht auch, daß das Hell-Dunkel und der durchaus rhythmische Hell-Dunkel - Wechsel (man beachte das hervorkommende Pferd halb links) einer solchen Klärung des Zusammenhanges *diente*, durchgängig und je besonders, und daß auch in dieser Skizze, wie in jenen Ureinfällen, kein überfigurales, allgemeines Hell-Dunkel als Thema oder Teilthema skizziert wurde.

I,2.

Ich habe zwei Ureinfälle und eine Skizze herangezogen, die nicht laviert waren. Nun folgen zwei Ureinfälle und eine Skizze, die Rubens *lavierte*: es muß einen Grund gegeben haben, daß Rubens die Skizze, daß er sogar die Ureinfälle lavierte, daß Rubens schon in den Ureinfällen das Hell-Dunkel konzipierte. Dies kam bei Rubens häufiger vor und immer dann, wenn sich das Hell-Dunkel eben dadurch als zum Thema gehörig anzeigte.

Der eine Ureinfall:

*Ureinfall für die Susanne im Bade in Montpellier*¹⁰⁸.

Der Ureinfall läßt Susanne sehen, von vorne, auf einem Fels- oder Erdstück und dem unteren Teile eines Tuches sitzend und nackt. Sie ist, mit ihrem rechten Fuße, unter dem Tuchzipfel verborgen, sich wohl abstützend, mächtig nach rechts zu ihrer linken Seite herumgefahren, Schultern und Brüste in lateraler Sicht, und hält mit *einem* Zuge ihrer beiden Arme, den rechten über dem Tuche nach links unten gestreckt, das wehende Tuch an sich und zieht es, den linken Arm nach rechts oben

¹⁰⁸ Ureinfall für die Susanne im Bade in Montpellier, Bibliothèque Universitaire (B70, H20), Blattgröße 21,5 x 15,8 cm, Feder mit brauner Tinte und brauner Lavierung, H: ca. 1608/12, B: frühe Antwerpener Periode.

gestreckt, im Bogen mit der Faust hinauf; sie sucht sich mit *einem* Zuge ihrer beiden Arme zu bergen und sieht, über die Schulter gewendeten, voll sichtbaren Gesichtes, den Kopf des Alten, der mit Arm und Hand nach ihrem Tuche langt. - Das möchte bereits der Zeichnung in Feder zu entnehmen gewesen sein.

Die Lavierung mit dem Pinsel fügte das Dunkel des Erd- oder Felssitzes, des Wassers, das Helldunkel des gischtig fallenden Quellwassers, das Dunkel der wehenden Haare, das Halbdunkel des felsigen Ortes und ein Dunkel über ihr hinzu, die Bedrohung ringsum, dar, in welcher sie herumfährt. Die Lavierung zeigte dann, dank des Kontrastes der dunklen Umgebung zu dem überhellen Leibe, daß Susanna ins Licht der Sichtbarkeit gerät, sich, wie das Dunkel auf Schenkel, Bauch, auf Brust, Hals und Backe zeigt, in das Dunkel wendet und sich bergen will und daß Susanna, wie wiederum das Licht auf dem Gesichte zeigt, sich aus dem Dunkel wendend, hell und scharf ersieht, was der im Dunkeln sich haltende Alte, dessen Arm und Hand hinaus ins Licht geraten, tut und was er will, sie enthüllen und sie im Strahle des Lichtes entborgen haben.

Rubens fügte die Lavierung ebenso rapide, ebenso heftig, ebenso schlagend hinzu, wie er den Ureinfall sonst gezeichnet hatte; die Lavierung war sachlich Teil und der Art nach Ureinfall.

Ich nenne einen zweiten Ureinfall, breitformatig und abermals laviert, ohne ihn des Näheren zu erläutern:

*Ureinfall für den Tod des Hippolytos in Bayonne.*¹⁰⁹

Hippolytos, der Sohn des Theseus und der Amazonenkönigin Hippolyte, wurde von seiner Stiefmutter Phädra geliebt; seinem Keuschheitsgelübde an Artemis entsprechend, konnte sie ihn nicht für sich gewinnen; bei

¹⁰⁹ Ureinfall für den Tod des Hippolytos in Bayonne, Musée Bonnat (B39, H21), gesamte Blattgröße 22 x 32,1 cm; Rubens hatte auf zwei einander benachbarten Seiten eines Zeichnungsbuches entworfen, wobei der innerste Streifen der Seiten infolge der Bindung des Doppelblattes frei geblieben war; ein späterer Besitzer schnitt den freien Streifen fast ganz weg und verband die Teile der Zeichnung, die räumlich seither nicht nahtlos zusammenpassen; rechts beschnitten. Feder mit indischer Tinte und Lavierung, H: ca. 1608/12, B: ca. 1610.

ihrem Selbstmord darüber verleumdete sie Hippolytos bei Theseus, seinem Vater, ihrem Manne, mit dem Gegenteil er habe sie begehrt und ihr nachgesellt, darum sterbe sie; und Theseus rief auf solchen Sohn Poseidons Strafen herab; so wurde Hippolytos, wiewohl unschuldig, von einem Seeungetier vernichtet. Man sieht auch hier ein ursprünglich und thematisch konzipiertes Hell und Dunkel, das Dunkel der wogenden Meereswellen, die zu einer Seeschlange werden und die Pferde der Quadriga überwältigen, ein Dunkel, welches das Ufer des Strandes verdunkelt, die Hohlheit der Nußschale des Wagens offenbart, in welches Hippolytos vergeht und die Fliehenden fliehen; und man sieht im Kontraste dazu die gleissende Helle auf der Seeschlange wiederum, eine Helle, welche Teile der Pferde in das Licht reißt und Hippolytos auf den Leib und die Fliehenden im Rücken trifft.

Es folgt nun auch eine Skizze, die Rubens laviert hat:

*Skizze zu einer Grabtragung in Amsterdam.*¹¹⁰

Der Vorgang spielt in einer Grabeshöhle, deren Eingang sich rechts in der Ferne befindet, oben durch Schlinggewächse wie verhangen. Rubens skizzierte sieben Gestalten, einige mit präziser Physiognomie. Wir sehen Johannes die letzte einiger Stufen fest herabtreten und schauen, wohin zu treten sei, und sehen ihn vor seiner Brust und in seinen Armen Christus nach Kopf, Schultern und oberem Rücken in einem Leichentuche vor und auf sich tragen; wir sehen den Leichnam Christi im unteren Rücken und im Gesäße durchhängen, vom Leichentuche in weitem Bogen untergeschwungen; wir sehen Josef von Arimatäa (barhäuptig), Stufen höher, sich dem Leichnam nachdrehen und -beugen und die Schenkel Christi unter und über dem Tuche fassen wie unterfassen; wir sehen hinter ihm und abermals höher Maria und sehen die Mutter, deren Kopf am höchsten steht, auf Christus, dessen Kopf am tiefsten steht, niederschauen; wir sehen neben Maria eine, vielleicht zwei weitere Marien, erst entworfen. Und vor Maria, halben Weges zu Christi Brust und Haupt, in der Mitte aller Trabantenfiguren, da drängt eine kleinere,

¹¹⁰ Skizze zu einer Grabtragung in Amsterdam, Rijksmuseum (B38, H37), Blattgröße 22,2 x 15,3 cm, Feder mit brauner Tinte und brauner Lavierung, ca. 1615.

wohl jüngere Person herein; sie hält, ihre Arme aufbeugend, in der Rechten eine Fackel hoch und schützt zugleich mit der Linken ihre Augen vor deren Licht, um Christus zu betrachten. Wir sehen letztlich Nikodemus (mit Turban), Josef von Arimatäa gegenüber, - so wie Maria dem Johannes gegenüber -, Nikodemus, der das Leichentuch hält, es sich zu den Schultern zieht und seinerseits die hereindrängende Gestalt betrachtet.

Ich mache noch darauf aufmerksam, wie die Brust Christi der Brust des Johannes nach der Lage, wie darin ein Moment der einen Gestalt dem gleichen Momente der anderen Gestalt folgt; wie dann ein Absacken von Rücken und Gesäß Christi nach folgt; wie dann Bauch und Schenkel zu uns gerichtet und herausgedreht wurden; und wie dann eben diese Drehung der Schenkel in Drehung und Gegenwendung des Josef von Arimatäa, ein Moment der einen Gestalt in einem ähnlichen Momente der anderen, übersteigert wurde; so sind diese drei Gestalten verflochten, ist es Josef von Arimatäa mit Maria, Johannes mit Nikodemus und eine mit der anderen.

Rubens drehte Christus in Bauch und Schenkel heraus, richtete ihn zu uns hin; er führte auch den linken Arm Christi, der durch seinen Leib zunächst verdeckt war, dann ins Sichtbare hervor, er legte die Linke zunächst an den Schenkel, richtete den Arm aber zu Maria. Obwohl zunächst ein Vorgang, ein Geschehen erzählt wurde, wurde der Leib dann, durch das Tuch unterfangen, der Betrachtung und Andacht, ausgebreitet und herausgewendet, dargeboten: und eben dieses Moment einer Betrachtung wurde innerhalb des Geschehens selbst durch die in die Mitte drängende, junge Gestalt noch thematisiert. So integrierte Rubens in das erzählende Bild, eine *Storia*, ein Moment eines Andachtsbildes, so für ein Altarbild.

Michelangelo hatte sich in seinen Pietà - Darstellungen schon mit dem Thema beschäftigt, daß Christus im Tode, vom Kreuze genommen und zur Erde herab sinkend, vollkommen in den Umkreis von Menschen aufgenommen, darin aufgehoben sei, theologisch gesprochen, daß der Tod Christi die Vollendung seiner Inkarnation sei. Und Caravaggio hatte einmal in einer Grabtragung, die Rubens später variierte, dargestellt, daß

der Leichnam Christi in ein Grab, das am unteren Rande des Bildes nur mehr angeschnitten war, welches sich sozusagen räumlich vor der Darstellung bei uns befinde, herabgelegt wurde. Auch in dieser Darstellung des Rubens sieht man, daß Christus in die Sichtbarkeit, unserer Betrachtung zu, gekehrt wurde, aber auch durch einen fernerer Eingang in eine Höhle herein getragen wird, zu uns herab.

Soweit die Federzeichnung. Nun zur Lavierung mit dem Pinsel: Rubens führte die Lavierung dieses Mal ruhig und präzise aus. Sie ist zweiteilig und dreistufig. Sie ist heller in zwei Stufen in den Gestalten, unter und über ihnen, und dunkler in einer dritten Stufe, rechts und links am Rande. Dieses Setzen einer einfachen, einer doppelten und einer dreifachen Dunkelheit schuf einen starken Kontrast, führte zu einem Strahlen des Zentrums um Christus herum. Dieses Hell-Dunkel füllt das Bildformat ganz aus. Rubens bezog die Finsternis formal auf die Figuren, man beachte, daß die dunkelste Partie rechts *gerade* gegen die Figuren abschließt, wie der Zipfel des Leichentuches und die Gewandfalten des Josef von Arimatäa *gerade* herabgehen, daß die dunkelste Partie links aber nach unten *schräg* abschließt, die Rockfalten des Johannes, damit seinen Schritt, *wiederholt* und daß die dunklen Partien in der Mitte oben und rechts zusammen in einem *Bogen* nach unten abschließen, über welchen die Köpfe der Marien hinauskommen, in einem Bogen, der in Links-Rechts-Umkehr das unterfangende Leichentuch Christi *wiederholt*. Das Hell-Dunkel, solcherart auf die Konfiguration der Gestalten bezogen, stabilisierte zugleich diese Konfiguration auf das Ganze des Bildes hin. Rubens mußte bei der weiteren Arbeit dieses doppelte und dreifache Dunkel noch als Höhlendämmern und Felsedunkel ausgestalten, in welches die Gestalten hereintreten.

Ich meine, man sieht gut, daß es sich bei dieser Zeichnung um eine Skizze handelt und daß auch die Lavierung dieser Aufgabe einer Skizze entspricht; ich wiederhole aus der definierenden Aufgabenbeschreibung:

„Der Künstler suchte aus einem Einfall ein Bild zu machen, er arbeitete ihn aus im Hinblick auf das Gesamte oder Ganze eines Bildes, einer Komposition, er erweiterte und bereicherte ihn; er arbeitete ihn

durch und präzierte ihn, er drang auf die Vollständigkeit der Figuren, ihres Zusammenhanges, ihrer Beziehungen untereinander und zur Umgebung und zugleich auf Klarheit, das einzelne und das Ganze zueinander wägend. Er arbeitete erheblich ruhiger und langsamer als bei der Aufzeichnung eines Ureinfalles.“

Es gibt in dieser Skizze sicherlich keinen Zug, der *zwingend* darauf schließen ließe, daß das Hell-Dunkel schon Teil des Ureinfalles, des ursprünglich eingefallenen Themas gewesen wäre, wie bei der Susanne und dem Hippolytos; doch, wenn man die Zentralität des Motives des Fackelträgers, der hereindrängt, beachtet und die Aufmerksamkeit, die ihm von Nikodemus zuteil wird, dann kann man nicht ausschließen, daß der Widerspruch einer erhellten Finsternis, eines lichten Toten im Bogen der Seinen schon Teil des ursprünglichen Themas gewesen war.

II.

Rubens schuf neben den auf Papier gezeichneten Skizzen auch gemalte Skizzen, Grisailen, die ich bei Seite lasse, und Farb-Skizzen. Rubens skizzierte in ihnen die Farbigkeit der Komposition auf der Basis des Hell-Dunkels; er entwickelte die Farbigkeit einer Komposition also in einem eigenen Arbeitsschritte. Ich nenne zwei solcher Farbskizzen, In der ersten setzte Rubens die Farbe *gegen* das Hell-Dunkel und auch die Farben in Abständen *zu- und gegeneinander*:

*Die Farbskizze zu einem Abendmahl in Moskau*¹¹¹

Diese Farbskizze wurde, wie fast alle Farbskizzen des Rubens, auf Holz gemalt. Das Altarbild (heute in Mailand), welches sie vorbereitete, war für eine Sakramentskapelle bestimmt, und so wurde die Einsetzung der Eucharistie dargestellt. Alle Gestalten sind um einen runden Tisch versammelt. Im Hintergrunde der Tischgemeinschaft erkennt man eine Draperie, dreiviertel der Breite füllend, rechts vornean Wassergefäße

¹¹¹ H OISK + (Cat.-) Nr.: Julius S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens*, Princeton 1980. Die Farbskizze zu einem Abendmahl in Moskau, Puschkin Museum (H OISK 340), Holztafel 45,8 x 41 cm, ca. 1631.

(man denkt an die Fußwaschung), rechts, höher und ferner dann ein aufgeschlagenes Buch nebst einer Kerze (das Altarbild zeigt, daß das Buch der Psalmen aufgeschlagen wurde), noch ferner endlich eine Tür oder einen Schrein zur Aufbewahrung der Heiligen Schrift¹¹².

Alle Gestalten sind um den Tisch versammelt; links leitet eine Dreierreihe mit nachgesetzter Figur, schräg nach rechts, zu den mittleren Figuren hin, rechts leitet eine Dreierreihe mit nachgesetzter Figur, schräg nach rechts, aus der Ferne her.

Der zentralen Gestalten sind fünf. Die Figurenkomposition anhebend: Links ein Apostel, vom Rücken zu sehen, mit weitem Schritte sitzend, auf Christus zu drängend. Und rechts, die Mitte der Komposition, vor der Reihe rechts, abschließend: Judas, ebenfalls diesseits des Tisches sitzend, doch im Profile und mit übergeschlagenen Beinen, Christus abgewandt und herausschauend. Zwischen diesen zwei Aposteln erscheint jenseits des Tisches Christus, doppelseitig von Petrus und Johannes begleitet. Auf dem Tische steht der Kelch auf einer Schale; Christus hat das Brot gehoben, er segnet es und schauet auf. Alle Apostel auf der linken Seite sind in verschiedenen Haltungen und Gesten der Andacht und der Scheu auf Christus und sein Tun gerichtet, den Betrachter darauf lenkend; rechts drängen die näheren zwei Apostel, ebenfalls auf Christus zu, abschließend; doch die fernerer zwei reden über Judas und zeigen ihn einander, die Zugewandtheit aller Apostel zu Christus auch durchkreuzend. Und Judas, der die Mitte der Figurenkomposition abschließt und mit dessen Tun die Geschichte zunächst weitergeht und, ist der einzige der Apostel, der Christus ein wenig überschneidet, dunkel vor hell, , der wie eine Mond - so Julius Held - die Sonne zu verfinstern beginnt; er schaut zugleich gegen uns heraus - prüfend unseren Teil. Wir haben eine ruhige Zone der Andacht und einen irritierenden Schluß. Rubens stellt, wie erwähnt, nicht die Ankündigung des Verrates dar, sondern die Einsetzung der Eucharistie. Er bezog den Verräter auch nicht auf Christus überhaupt bezogen, sondern auf den Stifter der Eucharistie.

¹¹² So Held a.a.O.

Nun zum Hell-Dunkel und zur Farbigkeit: Rubens – was man besonders deutlich aus den Farbskizzen zum Medici-Zyklus in der Alten Pinakothek in München ersieht, die in verschiedenem Grade ausgearbeitet wurden und miteinander die Arbeitsweise gut erkennen lassen - pflegte das Holz weiß grundieren und über diese Grundierung dann einen grauen, streifenartigen Schleier malen, sie imprimieren zu lassen: nun waren die Streifen grau und das Weiß der Grundierung schien dazwischen hindurch. Dann pflegte Rubens auf die so präparierte Tafel mit Ocker die Komposition zu zeichnen, Gestalten und Gegenstände, eben die Figuren, und mit dunklerem Ocker zu schattieren, auch Dunkelbereiche hervorzubringen. Mir scheint an diesem Vorgehen wichtig: daß auf der Holztafel damit zunächst ungefähr dasjenige wiederum entstand, was anhand der auf Papier gezeichneten Skizze der Grabtragung gerade beschrieben wurde. Rubens stellte das in einer eigenen Stufe des Werkprozesses bislang Erreichte innerhalb der nächsten Stufe als Basis der weiteren Ausarbeitung nochmals her, allerdings nicht nur in Schwarz-Weiß, in Grau, sondern auch in Braun, der anderen unbunten Farbe. Dann erst und im Verhältnis dazu entwickelte Rubens die Farbe.

Auch die Farbskizze in Moskau würde sehen lassen, daß Rubens zunächst die Hell-Dunkel-Ordnung klärte: die meisten Apostel erscheinen noch in diesem Hell-Dunkel. Erst darnach *setzte* Rubens die Farben und entwickelte sie langsam in Relation zu einander. Sein Ausgangspunkt für diese Setzung und Entwicklung war wohl das Rot im Mantel Christi; gegen dieses Rot *steht* noch der bräunliche Ton der Mäntel der vornean, einander symmetrisch sitzenden Apostel; das *Hell-Dunkel* steht *gegen* jene *Farbe*. Doch der Mantel des jungen linken Apostels wurde nach Lila vergraut und der Mantel des rechten, des Judas, ins Gelbe gelichtet: diese beiden Farben sind dem Hell-Dunkel verwandt, Rubens, wie ich sagen möchte, *führte* sie aus dem Hell-Dunkel *hervor*. Rubens machte Weiteres: er bezog Petrus und Johannes überkreuz auf die vorderen Apostel. Petrus, der ferner sitzende, trägt dunkles Blau, Judas, der näher sitzende, helles Blau in seinem Kleide unter dem genannten Mantel; so wurden Petrus und Judas, räumlich distinkt, farblich auseinander gehalten. Und

Johannes trägt Lila, wie der Apostel vorne links den Mantel nach Lila vergraut trägt. Kompliziert ist die Beziehung von Judas, Johannes, Christus. Johannes strebt zu Christus, er trägt *changierende* Farben, changierendes Lila-Rosa. Und, gibt es in dem Kleid des Judas helles Blau, in dessen Mantel auflichtendes Gelb, so bei Johannes Rosa, alles drei zusammen die Trias, modifiziert. Gibt es bei Johannes Lila und Rosa, changierend (strebend sich erwärmende Liebe), so bei Christus ein lila Kleid und darüber, wie erwähnt, den roten Mantel, fest in Relation zu einander. Letzlich behält auch das Hell-Dunkel eine eigene Bedeutung, nämlich im Sakralen: denn braun-golden ist der Kelch, grau-silbern sind Teller und Tisch Tuch und braun ist das Brot (Mysterium).

*Farbskizze zu einer Grablegung in München.*¹¹³

Rubens entwickelte die andere Farbskizze in München, für einen Altar in Cambrai, farblich weiter. Rubens setzte in ihr die Farben, auch die Farben und das Hell-Dunkel nicht räumlich distinkt, beharrend, gegen- und zueinander, sondern ordnete bunte und unbunte Farben räumlich *in Sequenzen*, in sich ablösenden Farbfolgen und Zusammenstimmungen.

Rubens stellte in der bekannten Grabeshöhle, zu der der halb überwachsene Eingang rechts in der Ferne führt, nun die Grablegung, richtiger Beweinung und Waschung Christi dar.

Christus in der Mitte. Rubens beotnte die Unterteilungen seines Leibes. Christus, wie zergliedert, ein Haupt, zwei Arme, weit auseinandergeführt, ein Leib, zwei Beine, scharf aus- und gegeneinander gewendet. Sein Kopf, sein oberer Rücken, sein linker Oberarm liegen, flach ausgebreitet, auf dem Arme des Johannes und dem Arme Mariens. Rubens wölbte den Leib herab, links in der Taille scharf geknickt. Die Arme wurden weit gebreitet und gelöst, die Oberschenkel aber, aus extrem auseinandergestellten Gesäßbacken, in den Knien gegeneinander geführt, die Unterschenkel wieder divergierend. Der linke Oberschenkel wurde wie zum Knien gebogen, der Unterschenkel dann nach rechts gelegt; dieser Winkel der Schenkel, auch das Knien wurden in der

¹¹³ Farbskizze zu einer Grablegung in München, Alte Pinakothek (H OISK 366), Holztafel 83,7 x 66,7 cm, ca. 1616.

Schlußfigur der Komposition, der Magdalena, aufgenommen und festgestellt. Die rechte Hüfte Christi wurde aus dem scharfen Knick der Taille lotrecht herabgeführt, sitzend, der Unterschenkel steht nach vorne unten ab; die Kräftigkeit von Hüfte und Bein, auch die Winkelung in der Taille wurden in der Anhebungsfigur der Komposition, dem Johannes, vorausgenommen, und sie wurden durch die Kante des leicht übereck gestellten Sarkophages oder Salbsteines, an den die Dornenkrone gelehnt und vor der die vier Nägel abgelegt wurden, betont.

Wie der eine Leib und das eine Haupt Christi von zweimal zwei Gliedmaßen, so ist der eine Christus von fünfmal zwei Personen umgeben. Diese Gestalten sind im Wechsel bald betrachtend, bald tätig; vom Schlusse her: zwei Frauen sind, Christi Fuß zu waschen, tätig; zwei Männer betrachten andächtig Christi Haupt; zwei Frauen sind, Wasser und Spezereien zu bringen, tätig; dann sind Maria mit Begleitung und Johannes mit Begleitung in Klage und Trauer, in klagender Betrachtung; Maria und Johannes wurden von ihren Begleiterinnen auch abgehoben, so daß sie auch je für sich und weiters einander symmetrisch sind.

Ich bemerke noch etwas über die räumliche Nähe von Füßen, Händen, der vorzüglich tastenden und empfindenden Teile eines Leibes: man achte darauf, wie die herabhängende Rechte Christi dem Fuße des Johannes nahe ist, wie die Rechte des Johannes in der Achsel Christi und die Linke des Johannes auf der Schulter Christi und nahe seinem Halse liegen, wie die geöffnete Rechte Mariens über dem Haupte Christi steht, die Linke Christi über der Hand des Josef von Arimatäa herabhängt, und, wie die Frauen rechts den linken Fuß Christi umgeben, die eine von ihnen die Schale empor an den Busen hebend, die andere in offener Hand das Wasser schöpfend und gebreiteter Finger auf dem Fuße Christi die Wunde fühlend. Man beachte die Mehrung sinnlicher Empfindung.

Nun zur Farbe, wie Rubens sie geordnet: Der Sarkophag oder Stein, auf dem Christus, durch das Leichentuch abgehoben, sitzt und liegt, ist vorne grau und auf der Seite braun. Christus ist tot, sein Leib beginnt zu erstarren: Rubens machte den Tod und den Beginn der Erstarrung zum Zentrum der Farbordnung und gewann daraus auch die Regel für die *Folge* der Farben. Tod und Erstarrung zeigen sich an Haupt

und Gliedern: das Haupt, die Arme und die Beine enthalten viel Blau und Grau, der Leib viel Gelb; es ergibt sich ein Wechsel von einer fahlen zu einer leuchtenden Farbigkeit.

Sehen wir nun den Schluß der Komposition an, der Schluß ist oft leichter zu bestimmen als Anfang und Mitte. Magdalena trägt ein gelbes Kleid, Nikodemus einen roten Mantel und der Himmel ist in seinem unteren Bereich blau; diese drei Farben wurden klar und hell und auf Abstand übereinander gesetzt, sie bilden zugleich die Trias: mit so klaren, hellen und auf Abstand gesetzten, doch zusammenstimmenden Farben schließt die Komposition, und diese Farben gehören der tätigen und der andächtigen Teilnahme der Menschen und dem Himmel. Zwischen diesen Farben erscheinen auch andere Farben, an der stehenden Frau rechts sieht man graue Töne, etwas ins Blaue gehend, darüber auf Nikodemus' Arm das Helle und Weiße des Tuches, dann an Josef von Arimatäa braune Töne und rechts am Felsen helleres Braun, endlich sind die Wolken des oberen Himmels heller, etwas ins Gelbe gehend. Der Schluß besteht im Gesamten aus dem dreifachen Wechsel von bunter zu unbunter Farbigkeit, wie in Christi Leib ein Wechsel von leuchtender zu fahler Farbigkeit.

Sehen wir uns nun die *Farbsequenzen* links an. Die wichtigsten Farben sind das Rot des Johannes- und das Blau des Marienmantels. Zwei Sequenzen wirken ineinander. Die erste Sequenz: Kopf, Schulter und Arm des Johannes, der Oberarm, der Kopf, die obere Brust und der linke Arm Christi, Arm, Schulter und Kopf Mariens, sie bilden einen bogenförmigen Zusammenhang, auf dem Fond ihrer im Braun der Höhle fast einbehaltenen Begleiterinnen, farblich wieder im Wechsel; unbunt die Begleiterinnen, bunt aber Johannes und Maria und inmitten von fahler Farbigkeit Christus, überfangen durch den Höhlenbogen: hier und so wurden die Trauer, der Schmerz und die Klage um Christus dargestellt.

Nun die zweite Sequenz, dagegen etwas verrückt, unter Zurückdrängung der zwei Begleiterinnen in der Höhlennische und unter Einschluß der zwei Frauen, die von oben herabschreiten. Johannes Trägt unter dem roten Überkleid, am aufgestellten Beine freigemacht, ein Unterkleid in gedämpftem Stahlblau, und die erste der herabschreitenden

Frauen trägt einen Rock ebenfalls in Stahlblau; jenem Stahlblau des Johannes geht in seinem Überkleid, über dem auf der Erde stehenden Beine des Johannes, Rot voran, dem Stahlblau der herabschreitenden Frau geht in der zweiten herabschreitenden Frau Braun-Grau, noch nicht zu Ende entwickelt, nach. Inmitten dieser Folge von Johannes zu diesen Frauen steht nicht das Haupt und der Schultergürtel Christi, nicht thematisch Trauer, Schmerz und Klage, sondern das *Corpus Christi* und auch nicht das *Corpus Christi* allein, sondern mit Maria zusammen, also das Zentrum einer jeden *Pietà*, und Christus dabei nicht in fahler, blaugrauer, sondern in leuchtender Farbigkeit, mit hohem Gelbanteil, und Maria in Blau; das *Corpus Christi* aber überwiegt. Diese Farbfolge steigt nach rechts in klaren Schritten: das link Bein des Johannes, das rechte Bein des Johannes, der Leib Christi, die Schulter der Maria, die erste und dann die zweite der herabschreitenden Frauen, die Folge steigt ebenso wie der Leichnam Christi zu der knienden Frau abfällt. In dieser Folge wendete Rubens die herabschreitenden Frauen in ihrer Aufmerksamkeit aber nach rechts, zum Waschen hin, zu dem sie helfen, und ließ solcher Art Maria und Johannes mit Christus in jener Sequenz auch allein gelten. Die Frauen rechts bei Christi Fuß sind übereinander, die Männer dort nebeneinander und die herabschreitenden Frauen strikt hintereinander zu sehen, um jene Sequenz klar herauszubringen. Die Farbe stellt dar, sie ordnet; sie stellt dar und ordnet in, der Figurenfolge gegenüber, thematisch und rhythmisch neuen, weiteren Zusammenhängen und Unterscheidungen.

Ein Gemälde als Konfigurationszusammenhang wäre über diese drei Arbeitsstufen, über die Ureinfälle, deren Ausarbeitung in Skizzen und deren Entwicklung zur Farbigkeit genügend vorbereitet, und ich möchte es damit auch genug sein lassen: Rubens tat allerdings oft, vor allem in seiner früheren Zeit, noch einen weiteren Schritt; er zeichnete Studien (*l'étude*, Delacroix, *lo studio* auf Italienisch, bei Leonardo eher: *ritratto*, *figurazione*). Die in der älteren Malerei zur Vorbereitung von Gemälden durchaus übliche Studie war eine Zeichnung, in der ein Künstler Gegenstände der Wirklichkeit, auch Kunstwerke, Gegenstände, die ihm realiter vor Augen standen, im ganzen oder teilweise studierte,

meist in großer Ruhe und Gleichmäßigkeit. Für Kompositionen waren vor allem Studien der Bewegung und des Ausdrucks wichtig, die der Künstler an Modellen studierte, die jene Bewegungsstellung und Ausdruckshaltung einnahmen und zur Schau stellten, die der Künstler in der Komposition darstellen wollte. Zur Illustration mögen eine Aktstudie für einen Schergen, der das Kreuz aufzurichten hilft¹¹⁴, - im Gemälde wurde daraus ein Soldat in Rüstung - und eine Aktstudie für einen Christus am Kreuze¹¹⁵ für dieselbe Kreuzaufrichtung in Antwerpen genügen. Sie mögen die auf das Machen, hier die Darstellung von Bewegung und Ausdruck, konzentrierte Sachlichkeit zugleich daran erkennen lassen, daß einundderselbe junge Mann sowohl für den Schergen wie für Christus Modell stand.

Indem ich aus dem Werkprozeß des Rubens nacheinander Ureinfälle, Skizzen und Farbskizzen erläuterte, suchte ich zu zeigen, daß Rubens diese Stufen klar unterschied und den Figurenzusammenhang, das Hell-Dunkel - sofern es nicht schon Teil des Ureinfalls, der ursprünglichen Thematik war - und die Farbigkeit nach einander in durchsichtiger und disziplinierter Arbeitsmethode ausarbeitete, so die Thematik und Ordnung klärte und mehrfach bereicherte. Rubens trennte diese Schritte und Aufgaben¹¹⁶. Rubens trennte sie und ließ dadurch den Figurenzusammenhang, wie den Hell-Dunkel-Zusammenhang, wie den Farbzusammenhang je für sich zur Geltung kommen, er nahm sie je eigens ernst. Das führte auch dazu, daß diese Schichten im ausgeführten Gemälde bisweilen als von je eigenem Thema voneinander abgehoben werden können, wie ich es im vorigen Kapitel über das Neuburger Jüngste Gericht in der Alten Pinakothek zu München zu zeigen versucht habe, in dem die Figurenkomposition den ‚Triumph Christi‘, die Hell-

¹¹⁴ Den Haag, Besitz der Königin der Niederlande (B56, H76).

¹¹⁵ Cambridge, Mass., The Fogg Art Museum (B55).

¹¹⁶ Es geht um die Arbeitsmethode. Selbstverständlich schritt Rubens diesen längeren Weg nicht in jedem Falle und vollständig aus. Die genannten Studien kamen vor allem in seiner Frühzeit vor. Später begann Rubens, vor allem bei Gemälden mit wenigen Personen, oft auch sofort mit der Farbskizze, z.B. bei den mythologischen Darstellungen für die Torre de la Parada.

Dunkel-Komposition das ‚Gericht als Scheidung‘ und die Farbkomposition die ‚Verklärung der Erwählten‘ gegenüber den Verdammten zum je besonderen Thema hat.

III.

Das Ziel des Werkprozesses war das abgeschlossene Gemälde. Ich möchte mit einigen Bemerkungen noch drei Altarbilder erläutern, allerdings ohne dem Hell-Dunkel und Farbigkeit je für sich nachzugehen, woraufhin ich die Bilder an ihren Aufstellungsorten nicht genügend betrachtet habe, sondern Hell-Dunkel und Farbigkeit unter Betonung der Farbigkeit zusammen erläutern. Es sind drei Altarbilder, die im Hinblick auf die Farbkomposition sehr verschieden sind: Im Hauptbilde des Altares der Kreuzabnahme in der Kathedrale von Antwerpen wurden die Farben räumlich um ein Zentrum herum *auseinander* und *zueinander gesetzt*, sie gelten *im Zusammenhange miteinander*; im Altarbilde des Lanzenstichs im Museum von Antwerpen dagegen wurden die Farben und Farbverbindungen räumlich *in eine Folge* mit Höhepunkt und Schluß gesetzt, sie gelten *im Zusammenhange auch je an ihrer Stelle für sich*; und im Altarbilde der Kreuztragung im Museum von Brüssel letztlich folgen die Farben und Farbverbindungen räumlich so aufeinander, daß die nachfolgenden in Relation zu den vorhergehenden *als veränderte, gewandelte* gelten. Würden wir von der Räumlichkeit aller Bilder absehen und eine zeitliche Analogie bilden, dann wäre das erste Gemälde ein Bild der Ruhe, das zweite Gemälde ein Bild einer weiterschreitender Bewegung und das dritte ein Bild einer sich wandelnden Bewegung. Ich komme zu den Bildern, zuerst zum:

*Altar der Kreuzabnahme in der Kathedrale von Antwerpen*¹¹⁷

Wenn der Altar geschlossen ist, sieht man auf den Außenseiten der Flügel Christophorus mit dem Christkinde auf seiner Schulter durch das Wasser dem Betrachter entgegenschreiten, riesig, so auf der linken Hälfte, und auf der rechten Hälfte einen Eremiten das Christkind auf der Schulter des

¹¹⁷ *Altar der Kreuzabnahme, Antwerpen, Kathedrale*, Holztafeln, Mitteltafel 420 x 310 cm, Flügel 420 x 150 cm, 1611/14.

Trägers mit dem scharfen Licht einer Laterne anstrahlen und es erkennen. Ist der Altar geöffnet, dann sieht man auf allen drei Tafeln das Thema der Christus-Trägerschaft variiert: auf der linken Seite die Heimsuchung, auf der rechten Seite die Darbringung im Tempel und in der Mitte die Kreuzabnahme. Erlebt man das Schließen und Öffnen des Altares vor eigenen Augen, dann erfährt man den überwältigenden Kontrast der riesigen Christophorusfigur gegenüber den Figuren und Kompositionen innen, aber auch den überwältigenden Kontrast der Gestalt des Christophorus gegenüber der des Eremiten.

Die Flügel mit ihren Außen- und Innenseite wurden zwei Jahre nach der Mitteltafel gemalt; es kann also sein, daß die Mitteltafel zuerst allein beabsichtigt war und für sich konzipiert wurde. Wir beschäftigen uns hier nur mit ihr.

Die Komposition hebt links an mit der zu äußerst knienden der Marien: sie ist *schräg hinauf* gerichtet. Die Komposition schließt rechts mit der in drei Stufen Sprosse für Sprosse hinabführenden Leiter, vor welcher das Inschriftenblatt, der Schwamm und eine Schüssel mit Blut, Nägeln und Dornenkrone zu sehen sind: diese Leiter ist *schräg herab* gerichtet. Die Menschen insgesamt ordnete Rubens noch anders: Rubens rückte die knienden Frauen aus der Achse des Kreuzes heraus, sie knien schräg zu ihm, auch Maria und Johannes bilden miteinander eine schräg gerichtete Bahn, die zu jenem breiten Felde hinführt, das die vier anderen Gestalten höher abstecken, welche die ausladende Breite des Kreuzes beibehalten: Christus wird aus diesem breiten Felde abgenommen und in jener schmalen Bahn aufgenommen; vier Männer nehmen Christus oben ab, drei Frauen und Johannes, welcher an der Biegung steht und die Biegung vollzieht, nehmen Christus auf, alle suchen Christus in das Tuch zu bringen, in das er dann zu hüllen sein wird. Vier Leitern sind an das Kreuz gelehnt, zwei jenseits, zwei diesseits, jeder der beiden Männer oben, auch Nikodemus und Josef von Arimatäa stehen auf eigenen Leitern.

Die Komposition hebt an, wie ich sagte, mit der Knienden links, die in ihrer rechten Schulter, ihrem Arme und ihrer Hand voraus schon die rechte Schulter, den Arm und die Hand Christi imitiert; sie schaut an

Magdalena vorbei auf Johannes, was er ihr bedeute. Schwesterlich ihr gleichend, folgt Magdalena; sie ist Christus näher und der Fuß Christi ruht auf ihrer Schulter; sie hat mit der Rechten den Unterschenkel ergriffen, zieht mit der Linken das Tuch über ihn, einhüllend, und verharrt im Anblick seines Leibes. Rechts folgt Johannes; Johannes steht mit seinem linken Fuße auf der Erde, stützt seinen rechten Fuß auf eine Sprosse der Leiter, er steht, in der Taille zurückgebogen - die Biegung seines Rückens gleicht der Biegung von Christi Seite -, und empfängt des Toten Schenkel, Hüfte und Seite im Bogen seiner Arme und auf seiner Brust. Von links ist Maria herzugetreten; sie hebt die Rechte im Schmerz, sie tastet mit der Linken nach dem Toten und schaut zu den erloschenen Augen auf; Johannes ist seinem Leibe nahe, sie sucht aus halber Ferne seinen Blick. Die anderen Gestalten oben sind in äußerlichem, punktuell einwirkendem Handeln. Nikodemus, auch er, infolge der Drehung des Johannes, diesem gegenüber, hält in der Rechten das Tuch, unterfaßt mit der Linken die Achsel des Toten, auf Josef von Arimatäa wartend. Der Jüngere links zuoberst liegt über den Querbalken her, balanciert mit einem Beine in der Luft, hält mit der Linken das Tuch und hat die Schulter des Toten aus seiner Rechten gleiten lassen. Der Ältere, zuoberst rechts, stützt sich mit der Linken auf das Ende des Querbalkens, hält das Tuch mit den Zähnen fest und fest auch den Arm des Toten, auf Josef von Arimatäa achtend. Dieser endlich steigt rücklings die Sprossen herab, das Tun des Jüngeren oben links im Auge, und hinterfasst Leichnam wie Tuch, damit der Tote auf seinem Arme gebettet ruhen könne.

Ein Geschehen wird auf dieser Altartafel erzählt, handlungs- und motivreich, und zugleich wird das *Corpus Christi* der Andacht der Betrachter dargeboten; Christus ist Teil und Mitte des sichtbaren Geschehens und zugleich diesem Geschehen zu betrachtendem Anschauen wie entrückt; im Tode erscheint Christus inmitten der Menschen, jener Menschen, die sich um ihn mühen. Wir haben zum andernmal eine die ganze Tafel erfüllende Konfiguration vor uns und nochmals: wie der eine Leib Christi zu paarigen Gliedern steht, Arm und Bein links, Arm und Bein rechts, so steht das eine *Corpus Christi* zu den paarig geordneten Helfern.

Zur Farbkomposition:

Die anhebende Figur (wenn sie nicht der Anhebung nachgesetzt ist, was zu prüfen wäre), die kniende der Marien links trägt ein violettes Kleid, weiß gehöht; die zweite Figur, Maria Magdalena, trägt ein grünes Kleid, gelb gehöht; umgekehrt trägt die erste ein goldgelbes und Magdalena ein weißes Tuch über ihren Schultern; und entsprechend sind das Inkarnat und das Haar der ersten goldiger, goldbraun; das der zweiten gelbblond, weiß. Beide gehören farblich so zusammen.

Abweichend von der figural-formalen Ordnung nach Geviert oben und Bahn unten, aus welchem und in welche Christus herabgenommen wird, sind die beiden Marien unten überkreuz auf die beiden Figuren ganz oben bezogen: Der Mann links oben trägt nämlich ein grünes Kleid wie Magdalena, sie aus Seide, er stumpf; und der Mann rechts oben nimmt wohl das Violett der ersten der Marien auf, doch in ein fahles Graulila gewandelt, mit weiten grauen Aufhellungen, welche zu seinem grauweißen Haare binden.

Das Grün des Kleides der Magdalena ist auch für das Kleid des Johannes wichtig; denn dieses Kleid des Johannes ist rot, ist sehr leuchtend und wohl mit schwarzen Schatten; es stützt ungeheuer.

Maria, die Mutter, trägt einen blauen Mantel, mittelblau, ein wenig mit Weiß aufgehellt, und unter dem Mantel ein blaues Kleid, graublau, dessen Blau den Schatten ihres Inkarnates, dem noch Inneren ihrer Gestalt, nahe kommt. Josef von Arimatäa, rechts auf der Leiter, trägt, Maria schräg gegenüber, ein (samtig) glänzendes, tiefdunkles blaues Kleid; ihm korrespondiert zugleich auch Nikodemus in dunklem goldbrokatenem Mantel mit violetten Kragen und Manschetten und dunkelroter Samtmütze; insbesondere die violetten Teile seiner Kleidung stehen in einer Relation zum Kleide des Josef von Arimatäa rechts.

Das Inkarnat Christi nun im Zentrum des Bildes hat wohl blaue Schatten, sonst ist es gelblich. Der Farbe seines Leibes gleicht ausschließlich die Inkarnatfarbe seiner Mutter, welche in den Helligkeiten aber weniger fahl, eben nicht ‚tot‘ ist; kein Inkarnat sonst gleicht dem seinen. Der Leib Christi hebt sich von dem Tuche, sein Inkarnat von

dessen Farbe ab, welche zwiegeteilt ist, weiß und in den Schatten grau. Doch bezieht sich das Leichentuch auf die Leichenfarbe.

Das leuchtende Rot des Kleides des Johannes steht noch in einer anderen Beziehung und in einer besonderen Sequenz: dieses Rot, selbst sehr klar und wenig ausstrahlend, bezieht sich auf das geheimnisvolle Rot der Wunden Christi, besonders der Seitenwunde, auch des Blutes am Schamtuche und in den Blutbahnen an den Armen, und es steht in einer Sequenz, die von dem dunklen Samtrot der Mütze des Nikodemus über das Rot der Seitenwunde Christi und das genannte Rot des Johannes bis zu Rot der Blutschüssel führt.

Erde und Kreuz sind braun etc, dem Brokate verbunden; die Inschrift weiß, dem Leichentuche gleich. Alle Farben der begleitenden Figuren kehren unmittelbar oder sehr nahe in der Landschaft und im Himmel wieder; besonders das Inkarnat der ersten der Marien links in dem goldgelben Streifen des Lichtes links und dieses heller dann in der Schale rechts, in der geheimnisvoll im Gold das Blut.

Ich komme zum zweiten Bild, dem

*Altar des Lanzenstichs (Le coup de lance) im Kgl. Museum der
Schönen Künste in Antwerpen.*¹¹⁸

Hereinkommt von links, doch nur nach Vorderbeinen, Hals und Kopf sichtbar, ein Pferd - das rechte Bein zum Bogen gehoben, Hals und Kopf zum Bogen gesenkt - und darauf, nur nach Armen, Brust und Kopf sichtbar, ein Soldat, gerüstet, der seine Hände schlicht auf dem Nacken des Braunen aufeinanderlegt, locker die Zügel hält und vorgebeugt aufmerksam auf den Schächer ganz rechts schaut. So wurden durch ihn der erste und der dritte Teil der Komposition zugleich verbunden. Von Hals und Kopf des Braunen überschritten, führt ein Apfelschimmel in die Ferne; auf dem runden Rücken dieses ruhig stehenden Tieres sitzt Longinus; Longinus hat sich nach links zur Seite gesetzt, geharnischt, sich in den wallenden Mantel zurückgelehnt und führt in der erhobenen Rechten, mit abgespreiztem kleinem Finger, sorgfältig die Lanze, die

¹¹⁸ Altar des Lanzenstichs (*Le coup de lance*), Antwerpen, Kgl. Museum der Schönen Künste, Holztafel 424 x 310 cm, 1620.

zum mittleren der Gekreuzigten leitet, zu Christus. So wurden der erste und der zweite Teil der Komposition durch Blick und Lanze verbunden. Den ersten Teil der Komposition beschließt, ansichtig zusehen, der gute Schächer, der zwischen Longinus und dem Kopfe seines Pferdes, von der Lanze überschritten, aufgeht und sich dank der Bindung seines linken Armes und in der Drehung seines Hauptes zu Christus hinwendet und zum Himmel ruft.

In der Mitte des Bildes hängt Christus, an das Kreuz geheftet, sein Leib und das Kreuz sind in Einem vom Schamttuch umschlungen¹¹⁹, sein Leib noch mit Stricken an das Kreuz gebunden; er ist bereits gestorben, Haupt und Glieder beginnen zu erstarren und sich zu verfärben; die Lanze wird nach dem Stiche aus seiner Seite herausgezogen. Tief unten und jenseits des Kreuzes sieht man Kopf und Schulter eines beturbanten älteren und eines barhäuptigen jüngeren Mannes, deren Blicke überkreuz wohl Longinus und Christus gelten.

Dieses ist der mittlere, aber erst zweite Teil einer vierteiligen Komposition, deren jeder Teil aus drei Personen besteht, der erste Teil aus dem berittenen Soldaten, Longinus, dem guten Schächer, der zweite Teil aus Christus und den beiden Männern zu Füßen des Kreuzes, der dritte Teil aus Magdalena, dem kletternden Soldaten, dem bösen Schächer, der vierte Teil aus Maria und ihren zwei Begleitern.

In jedem Teil hat eine Gestalt den Kopf bedeckt und sind zwei Gestalten barhäuptig, im ersten Teile trägt die erste Gestalt einen Helm, in den anderen jeweils die mittlere Gestalt Turban, Helm oder einen Mantel über dem Kopf; Teil eins bis drei kulminieren in Gekreuzigten, Teil zwei und vier zeigen Christus oder Maria. Zum Ausgleich für das Massengewicht der Pferde links mehrte Rubens rechts das Massengewicht dadurch, daß nach der Mitte des Bildes noch der dritte und ein vierter Teil der Komposition folgen; es ergab sich zugleich rechts eine größere Dichte an Figuren, wie sie bereits in dem Ureinfall, den ich früher erörtert habe, konzipiert worden war.

¹¹⁹ So schon Paolo Veronese, *Kalvarienberg*, Paris, Louvre, beim ersten Schächer.

Nun der dritte Teil: Diesseits, doch nahe dem Kreuze Christi ist Maria Magdalena wohl in ein Knien niedergegangen; ihr leicht zur Seite geneigtes Haupt mit fließenden Haaren ist den Füßen Christi nahe, und sie hebt an ihnen vorbei den Blick und hebt diesseits und jenseits des Kreuzes die gestreckten Arme und Hände zu Longinus auf um Einhalt. Uns näher führt eine Leiter zum bösen Schächer; ein gerüsteter Soldat steigt, ein Knie über den Kopf Magdalenens projiziert, den eisernen Schlagstock fest in der Faust, rücklings herab und wendet Kopf und Blick zur Seite und über die Schulter zum Schächer hinauf, dem er die Beine zerschlagen. Uns nochmals näher und auch höher der Schächer dann, er windet sich und wirft sich auf; er hat den linken Fuß in Qual vom Nagel gerissen und schreit zum Himmel. Man beachte, wie dreimal, in Magdalena, dem Soldaten, dem Schächer, die alle nach links gerichtet sind, wie dreimal ein Knie herausspringt, dreimal Knie, Kopf und kniegleichseitiger Arm zueinander gewogen wurden und von Flehen, von Härte und von Qual sprechen.

Mit dem vierten Teil schließt die Komposition. Wir sehen Johannes halb rechts hervorschreiten; er wendet die Schultern, wendet im Weinen den Kopf zur Seite, Maria zu, das Gesicht an die verhüllten Arme und Hände gelegt. Er begleitet Maria; er, Johannes, lehnt sich an sie, die steht. Maria flicht die Hände vor dem Leibe und wendet in Klage den Kopf über die Schulter und ihre Augen zum Himmel; gestützt von einer Frau, welche, die gefalteten Hände erhoben, ihrerseits zum Himmel aufschaut.

Beachtlich sind einige darstellerische Zuspitzungen: so, wie der Dolch des Longinus sitzt; wie das Auge des Apfelschimmels neben dem Nagel im Fuß des guten Schächers sitzt, ihn 'sieht'; wie das Blut der Seitenwunde Christi teils der Lanzenspitze entlang läuft und im Bogen dann auf den Nacken des Apfelschimmels herunter spritzt (Kol. 1,19f: "Denn (Gott) gefiel es, in ihm (Christus) die ganze Fülle wohnen zu lassen und durch ihn alles auf ihn hin zu versöhnen, indem er Frieden stiftete durch das Blut seines Kreuzes, ja durch ihn (zu versöhnen) sowohl was auf Erden als auch was im Himmel ist". Vgl. auch in Röm. 8,18ff den Gedanken vom Seufzen und in Wehen Liegen der gesamten

Schöpfung); und wie die Haare der Magdalena mit dem am Kreuzesstamme herablaufenden Blute Christi verbunden sind.

Zur Farbkomposition:

Der erste Teil der Komposition. Das erste Pferd ist ein Brauner, das zweite ein Apfelschimmel, die Farben sind demnach unbunt. Doch gibt es im Braun des Braunen schon viel Rot und Rosa, in seiner Mähne Grau und Schwarzgrau und im Felle des Apfelschimmels Blaugrau: so sind in der Anhebung der Komposition, in den Tieren, alle Farben als Tönungen schon da, die im Kompositionsschlusse als Lokalfarben hervortreten. Rot ist dann der wallende Mantel des Longinus.

Im folgenden, zweiten Kompositionsteil tragen die zu Füßen des Kreuzes Christi Geduckten, der jüngere Rosa, der ältere Blaugrau und im dritten Kompositionsteil Magdalena, dank der Helligkeit auch farblich an die ferneren Gestalten gebunden, ein gelbes Kleid.

Im dritten Kompositionsteil trägt der Soldat auf der Leiter ein Hemd nochmals in Rosa, und vor ihm und unter seinem Knie ist der Himmel blauer als sonst in diesem Bereiche: so ergibt sich ein Farbklang bei ihm wie bei den Geduckten zu Füßen des Kreuzes; und zwischen diesen Akkorden einmal aus Rosa und Blaugrau bei den Geduckten und das andere Mal aus Rosa und Blau bei dem Soldaten sitzt das Gelb der Magdalena. Magdalena leuchtet eigentümlich und wurde doch durch die Leiter wie weggesperrt.

In allen Rüstungen findet sich Grün, besonders in der rechten des Soldaten mit dem rosanen Hemd. Die Farben der Kreuze sind beim guten Schächer ebenfalls grünlich, bei Christus braun und beim bösen Schächer braun und grün. Der gute Schächer trägt einen Schurz in Grauweiß, Christus einen in Weiß mit Grau und der böse Schächer einen in Grün.

Der vierte und schließende Kompositionsteil enthält nun kein Gelb mehr, das Gelb bleibt bei der Magdalena. Der vierte Teil zeigt Johannes ausschließlich in Rot. Sein Rot steht zu dem Rosa in den geduckten Figuren im gleichen Abstände wie das Rot des Mantels des Longinus; wie Longinus sich öffnet, verschließt sich Johannes; Johannes ist *anders* als Longinus, wie Magdalena Longinus *entgegen* ist.

Johannes, sagte ich, trägt ausschließlich Rot; Maria neben ihm ausschließlich Blau, ein dunkel blaugraues Kleid, das unten lila wird, einen dunkel graublauen Mantel, der im Lichte heller wird, und einen schwarzgrauen Schleier. Man kann diese Farben nicht als einen Akkord verstehen, sie wurden eher neben einander gesetzt.

Ein Wort noch zu den Inkarnaten: Die Inkarnate der Soldaten, braun und braunrot, kommen an die Farbe des braunen Pferdes heran, sie sind von dem Inkarnate Christi weit entfernt. Das Inkarnat Christi ist bleich, gelb, blau(grau). Das Inkarnat der Schächer dagegen ist gelb, rot, es liegt zwischen dem der Soldaten und dem Christi, das des guten Schächers hat Partien, die dem Inkarnat Christi nahe kommen. Das Inkarnat der Magdalena ist rot, blau, weiß; es ist in eine andere Richtung, nach Blau, von dem Inkarnat Christi entfernt als das Inkarnat der Schächer, welches nach Gelb geht. So steht das Inkarnat Christi dem Inkarnat der Soldaten am fernsten und in der Mitte zwischen dem Inkarnat der Schächer und demjenigen der Magdalena. Das Inkarnat der jungen Frau ganz rechts gleicht demjenigen der Magdalena, doch wirkt es nicht wie aufgelöst, sondern rund und fest. Allein das Inkarnat Mariens, an Hals und Gesicht, gleicht dem Inkarnate Christi. Das Inkarnat und der Leib Christi mit dem weißen, grau schattierten Lendentuche am braunen Holz sind, zusammen mit den rosa und blau gekleideten Geduckten und der gelb gekleideten, leuchtenden Magdalena, der Höhepunkt der Farbkomposition. Den Schluß der Farbkomposition bilden dann die als Lokalfarben heraus- und frei gesetzten, buntfarbigen Tönungen der Braun und Grau in der Anhebung der Komposition.

Die Landschaft ist blau und grün; der tiefere Himmel ist gelb, rosa und blau; nur zwischen dem Arme und der Kleidung der Reiter, dann in einem kleinen Streifen über den Geduckten und, wie erwähnt, vor dem Knie des Soldaten auf der Leiter ist der Himmel blau; zwei Drittel des Himmels sind farblich, nach rechts immer dichter, wie das Kleid und der Schleier Mariens. Es fällt noch auf, daß die Sonne und ihr Feld Gelb und Rot enthalten, so wie die Schulter des guten Schächers darunter, über welche Sonne sich dann eine graue Kugelwolke schiebt wie ein

Erdschatten: der Art schwindet in der Sonne ein gesundkräftiges und leuchtendes 'Inkarnat', und Fahlheit, ja Finsternis breitet sich aus.

Ich komme zum letzten Bild, dem

*Altar der Kreuztragung im Kgl. Museum der Schönen Künste in
Brüssel*¹²⁰

Das dritte Gemälde, auf das ich abschließend kurz eingehe, zeigt eine abermals andere Weise des Farbkomponierens. Rubens gliederte die Figurenkomposition in drei Zonen übereinander; er erweiterte dabei die mittlere Zone links wie rechts. Ich gehe unmittelbar auf die Farbigkeit ein.

Die unterste Zone: Links ein brauner Abhang; dann zwei Gruppen, je Soldat und Schächer, Schächer und Soldat von groben Leibern und groben Physiognomien, doch einander fast brüderlichen verbunden, die einen herzhafte stärkend hinauf miteinander, die anderen schwer und müde gebeugt. Farbe: Der erste Soldat trägt wohl ein violetttes Hemd, im Dunkeln etwas rötlich; sein Schächer trägt einen roten Schurz, auch dessen Inkarnat ist betont rötlich. Der andere Schächer trägt einen dunklen, wohl blauen Schurz und ist von gelblichem Inkarnat; sein Soldat trägt wohl ein grünes¹²¹ Hemd und eine rote Schärpe. Der linke Schächer mit dem roten Schurz ist aufgerichtet und erschaut die Caritas im Rücken der Veronika. Rubens stellte das Erschauen auf einer ersten Stufe dar: dieser Schächer ist sicherlich der gute Schächer.

Die mittlere Zone: Die Erde in der mittleren Zone enthält Gelb, Blau, Rot und wirkt im ganzen ockrig, bräunlich, grünlich. Veronika trägt ein schwarzes Kleid, weiß - links auch gelb - gehöhlt, so daß es links durch Induktion schwarzblau erscheint, und einen weißen Schleier, der grau verschattet ist, doch gegen das Schweiß Tuch zu heller; ihr Schweiß Tuch ist weiß, weißer als ihr Schleier. Die Caritas im Rücken der Veronika trägt ein grünes (oder lilanes) Kleid und, neben dem oberen Kinde sichtbar, einen lilanen Umhang; die Caritas schaut gerührt auf den

¹²⁰ Altar der Kreuztragung, Brüssel, Kgl. Museum der Schönen Künste, Leinwand 560 x 350 cm, 1636/37.

¹²¹ Meine Aufzeichnung ist nicht eindeutig zu lesen: vielleicht 'graues'.

das Kreuz anhebenden Helfer. Rubens stellte hier das Erschauen auf einer höheren Stufe dar. Christus, dessen fernerer Fuß uns näher ist, der dadurch gestrauchelt scheint, und dessen Dornenkrone vor dem Heiligenscheine steht, schaut auf uns heraus. Er trägt, wie Veronika, ein schwarzes (doch blauschwarzes?) Kleid und darüber einen roten Mantel. Dieses Rot gleicht dem Rot im Schurze des guten Schächers unter ihm, doch sind die hellen Partien, in denen die Farbe Rot besonders hervortritt, vermehrt, sie überwiegen.

Der erste und der zweite Helfer beim Tragen des Kreuzes variieren miteinander die erste Soldat- und Schächerguppe; Veronika und Christus jedoch nicht die zweite. Der erste Helfer von hellem Inkarnate trägt hellgraue Hosen und ein grünes Tuch umgeschlagen, der zweite Helfer von dunklem Inkarnate ein braunes Gewand, worin auch Rot, und eine rote Mütze; dieses Rot gleicht der Schärpe des Soldaten unten, ebenfalls rechts außen.

Rubens erweiterte die mittlere Zone wird links und rechts erweitert. Denn links sehen wir noch Johannes in Rot und Maria in Blassblau; Maria nähert sich dabei wie ersterbender Hände dem Haupte Christi, welches sie umfassen will und das dornengekrönt vor ihr leuchtet. Jenseits der Mutter sehen wir einen Soldaten - dessen Schulter oberhalb ihres Kopfes -, der, hergewendet, uns anzuschauen scheint, in Wirklichkeit jedoch auf Christus schaut und ihn mit seinem Lanzenstiele an die Schulter stößt. Ganz rechts sehen wir nochmals eine Frau in einem violett und rosa changierenden Kleide mit weißem Schleier, mit Kind und Begleiterin. Rubens stelle hier das Erschauen zum dritten Male dar, sie erschaut noch höher Gelegenes als der gute Schächer und die Caritas erschauten, eigentlich kann es nur das Ziel des Zuges sein: Golgotha.

Die oberste Zone nun: Der Hauptmann sitzt auf einem Braunen, nochmals Braun, in dem aber Gelb und Rot, so daß schon hier vom Inkarnate des ersten Helfers und vom Kreuzesholze her eine belebende Verwandlung beginnt. Des Reiters Knie ist röter noch und sehr nah; sein Hemd ist gelb; der Mantel ist rot. Dieses Rot gleicht der Mütze des zweiten Helfers und der Schärpe des untersten Soldaten; so setzte Rubens die Farbe Rot jeweils rechts als einen festen Punkt in den drei

verschiedenen Folgen übereinander ein. Bei diesem Hauptmanne ist der Himmel leicht, grau und licht, und der Form nach auf den Hauptmann bezogen.

Voran reiten zwei Soldaten, sie reiten dicht jenseits des Soldaten, der Christus an der Schulter stößt, sie reiten, die Richtung des Hauptmannes dabei wendend und im Winkel zu einander, also schärfer wendend: der Weg ging dreimal aufwärts, nach links, und geht nun in die Ferne, um einen Felsen herum, weiter hinauf, da intervenierten die Frauen von rechts und von links in den Zug. Der Apfelschimmel hat dunklere Beine, die Farbe der Kruppe des Tieres aber wurde von der Farbe des Schweißtuches der Veronika her entwickelt. Die Rüstungen der beiden Soldaten sind grauer als die Rüstungen der Soldaten, die die Schächer führen, mit leuchtenden, gelben und roten Reflexen. So reiten die Soldaten aufwärts, unter dem in der linken und rechten Hälfte ockernen und grauen Tuche des Feldzeichens und der rosanen und lilanen Fahne. Rosa gibt es - außer im Inkarnate der Frau und des Kindes rechts - nur hier; und das Lila ist lichter als das Gewand jener Frau. So reiten sie, ziehen dahin wie ein Paar, vor wundervoll grauem Himmel - links bricht Gelb durch - und vor grauem Felsen, es ist wie ein Aufbruch in einen Morgen, wie eine Verklärung.

Ein Erlösungsbild. Die Verwandlung meint dabei nicht die Personen, sie betrifft das Geschehen: ein Zug zum Erlösungsberg und in die Erlösung ist dargestellt.

Ich habe drei von Grund auf verschiedene Weisen der Farbkomposition erläutert; jede Weise wurde thematisch begründet gewählt.

Rubens setzte im Altarbild der Kreuzabnahme die Farben räumlich um ein Zentrum zu- und auseinander, sie gelten miteinander im Zusammenhange; er bildete dem Vorgange der Kreuzabnahme in der Figurenkomposition Geviert und Bahn, in denen Christus am Kreuze war und in die er abgenommen wurde, ortsfest und ortsändernd. Rubens setzte im Altarbild des Lanzenstichs die Farben und Farbverbindungen räumlich in einer Folge von links nach rechts mit Höhepunkten in Christus und

Magdalena und einem Schluß in der Maria-Johannes-Gruppe, die Farbverbindungen gelten je für sich im Zusammenhange der Folge; ein hauptsächliches Ereignis und eine seelische Erregung waren die Höhepunkte der Geschichte, und dann folgte, der Erregung nach, ein starker und entschiedener Schluß. Rubens ließ im Altarbilde der Kreuztragung endlich die Farben und Farbverbindungen räumlich so aufeinander folgen, daß unter Benützung des allgemeinen Überganges von Braun nach Grau die nachfolgenden Farben und Farbverbindungen in Relation zu den vorhergehenden als veränderte, gewandelte erschienen, dadurch das Thema eines verwandelnden Ganges ins Helle und ins Lichte darstellend.

Ignaz Günther und Gian Lorenzo Bernini: die mehransichtige Komposition von Skulpturen.

I.

Man hat die drei und übrigens nicht mehr als drei Ansichten in den Skulpturen des Ignaz Günther¹²² und in denen des Bernini, wenn man sie zuerst halb von links (im Winkel von ca. 45°), dann genau von vorne und schließlich halb von rechts (wiederum im Winkel von ca. 45°) anschaut.

Zunächst ein Beispiel: Die Pietà¹²³ des Ignaz Günther in Weyarn von 1764. Die Hauptansicht der Pietà genau von vorne genügt allein nicht¹²⁴: der Kopf Christi ist soweit nach hinten gesunken, daß man das Gesicht Christi gar nicht sehen kann, obwohl es nach außen gewendet wurde; und das bei einem Andachtsbilde, das betrachtende Versenkung erfordert. (Und dieses Werk ist ein Andachtsbild, auch wenn es geschaffen wurde, gelegentlich in Prozessionen mitgetragen zu werden). In dieser Pietàgruppe zeigte Ignaz Günther die Hauptansicht dadurch technisch an, daß die Grenze des ausschwingenden Erdbodens vorne ein Stück lang ungefähr gerade läuft: senkrecht zu dieser geraden Linie liegt

¹²² Katalog und Abbildungen der Werke von Franz Ignaz Günther (1725-1775): Arno Schoenberger, *Ignaz Günther*, München 1954; Gerhard P. Woeckel, *Ignaz Günther, Die Handzeichnungen des kurfürstl. bayer. Hofbildhauers Franz Ignaz Günther*, Weissenhorn 1975, ²1976. Weitere wichtige Literatur: Adolf Feulner, *Ignaz Günther, kurfürstl. bayer. Hofbildhauer*, Wien 1920; Adolf Feulner, *Ignaz Günther, der große Bildhauer des bayer. Rokoko*, München 1947; Gerhard P. Woeckel, *Studien zu Ignaz Günther, kurfürstl. bayer. hofbefreitem Bildhauer*, Diss. Phil. München 1949, ungedruckt; neuerdings: Peter Volk, *Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko*, Regensburg 1991; dann insbesondere: Theodor Müller, *Ignaz Günther, Bildwerke in Weyarn*, Stuttgart 1964.

¹²³ Pietà: Schönberger, *Günther*, pp. 48-49; Feulner, *Günther* 1920, pp. 17-18; Feulner, *Günther* 1947, p. 92.

¹²⁴ Feulner, *Günther* 1920, p. 18: "Die Ansicht von vorne läßt zunächst unbefriedigt, bis sich der Beschauer durch Herumgehen die fehlenden Ergänzungen geholt hat; wichtige Teile wie der rechte Arm Mariens werden erst in der Seitenansicht sichtbar."

der richtige Standpunkt. Ähnliche kurze, ungefähr gerade Linien gibt es auch halbseitlich links und halbseitlich rechts, denen gegenüber wiederum die richtigen Standpunkte für die erste und die dritte Ansicht liegen.

Die drei Ansichten der Skulpturen des Ignaz Günther und auch des Bernini haben jede einen unterschiedenen Sinn; sie geben zusammen drei verschiedene thematische Aspekte des Gegenstandes. Gegenbeispiele: Vergleicht man aus der älteren Münchner Skulptur die Patrona Bavariae¹²⁵ des Hans Krumper an der Fassade der Münchner Residenz (1616) und die Marienstatue¹²⁶ des Hubert Gerhard auf der Mariensäule des Marienplatzes (vor 1598, aus der Frauenkirche), so hat das jüngere Werk Krumpers auch drei nach außen gewendete Ansichten, während das Werk Gerhards überhaupt einansichtig ist. Aber in dem Werke Krumpers findet *keine Änderung* des Sinnes und schon gar keine *Entwicklung* des Sinnes über die drei Ansichten statt; beide Gestalten in Krumpers Gruppe lassen die Bürger und die Fremden, das königliche Kind mit dem Reichsapfel von Schwabing her, die königliche Mutter von der Innenstadt her, als willkommene ankommen; die drei Ansichten waren ein Problem der Anordnung, der Berücksichtigung der Lage an der Straße, der inneren Bildung der Gruppe, ohne zugleich ein Problem der Darstellung, der thematischen *Differenzierung* und Disposition gewesen zu sein. So aber bei Günther und Bernini. In der Pietà zeigt die erste Ansicht heftigen Schmerz, sie zeigt das Gebrochene, über dem Beine Mariens schmerzhaft Geknickte des Leibes Christi, sie zeigt die durch die Biegung des Leibes vor den Augen des Betrachters aufspringende Herzwunde Christi, wie die Falten des Lendentuches rechts auseinanderklaffen, und das Haupt des Toten und sie zeigt ihm das Schmerzgetroffene der Mutter wie ihre Einsamkeit mit dem Toten. Das

¹²⁵ Krumper's Patrona Bavariae: Erich Hubala, *Die Kunst des 17. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte Band 9), Berlin 1970, p. 297 und Abb. 340.

¹²⁶ Gerhard's Marienstatue: Michael Schattenhofer, *Die Mariensäule in München*, München-Zürich 1970, ²1971; Rudolf Artur Peltzer, „Der Bildhauer Hubert Gerhard in München und Innsbruck“, *Kunst und Kunsthandwerk* XXI, 1918, 109 sqq., bes. pp.148 sqq.

Gefühl des Betrachters wird erregt. Weiter sieht man nur in dieser Ansicht die beiden Beine und damit das Sitzmotiv Mariens, sieht nur in ihr, wie das Kleid Mariens über dem vorkommenden Beine mit den neben ihrem Fuße auslaufenden Falten dem Arme Christi mit der abknickenden, halb geöffneten Hand entspricht, hat man nur hier den vorkommenden Arm Christi, die vorkommende Kleidpartie Mariens und den vorwehenden Teil des Lendentuches Christi, die einander parallel sind, ausgebreitet vor Augen und dazwischen das zurückgehende Bein Mariens und das zurückgehende Bein Christi; und sieht letztlich nur so, wie scharfgratige Falten in dem Kleide Mariens und dem Lendentuche Christi die Glieder Christi, wo sie sie berühren, isolieren und herausheben. Ich möchte auf diese Parallelen und Entsprechungen in Gewandpartien und Gliedern Wert legen, weil sie die bewußte Gestaltung klar erkennen lassen und jene Festigkeit erzeugen, die die Ansicht als eine bestimmte und bildhafte erkennen läßt. Auf diese das Gefühl des Betrachters und sein Mitleiden erregende Darstellung des Schmerzes in der ersten Ansicht folgt in der Hauptansicht ein zweites Thema und darin zugleich eine Überhöhung. Der nunmehr ruhigen Betrachtung des vorher zum Mitleiden erregten Betrachters wird nun unter Mariens Trauer ausgebreitet das *Corpus Domini* dargeboten, wie sonst von Altarbildern gewohnt, ich erinnere an die Kreuzabnahme des Rogier van der Weyden, wird ausgebreitet das genau der Gruppe Zugemessene des überhöhenden Kreuzes sichtbar und jene Geometrie der Wunden¹²⁷, nach welcher die Fußwunde Christi, die Herzwunde Mariens und das Ende des Kreuzbalkens auf einer Linie liegen und die Handwunde, die Seitenwunde Christi und die Herzwunde Mariens auf einer anderen. Die Schlußansicht in diesem Werke Ignaz Günther's ist sehr schlicht, sie bietet beide Fußwunden Christi und seine Hand unserer Verehrung dar und zeigt dazwischen die den Schmerz lösende Klage des Putto. Schmerz, Trauer, Klage ist die Kompositionsfolge. Einen die Erregung des Betrachters lösenden Schluß einer Komposition kennt man aus

¹²⁷ Schönberger, *Günther*, p. 49.

Poussin's *Beweinung Christi*¹²⁸ in der Alten Pinakothek in München, die sich zu Günther's Zeiten (nach einem Inventar von 1748)¹²⁹ in der Münchner Residenz befand; ja, wenn man noch das Sitzmotiv des Johannes auf diesem Gemälde betrachtet, so könnte man – verkürzt – sagen, das, was sich in dem Gemälde in eigenen figürlichen Einheiten dargestellt findet, in der Anhebungsfigur des Johannes und der Schlußgruppe¹³⁰ der Putten, wurde bei Günther in die Hauptgruppe selbst, als deren Anhebungs- und Schlußaspekt, integriert.

II.

Ich wende mich zunächst der Dreiansichtigkeit in den Skulpturen des Bernini zu. Schon die Hauptansicht der frühesten seiner monumentalen Bildwerke belehrt darüber, daß diese Gruppe wohl unterschiedene Ansichten hat; denn die Hauptansicht der Aeneas-Gruppe¹³¹ genügt nicht zu einer vollständigen Erfassung der drei Gestalten, ihres Beisammenseins, ihrer Stimmungen und der in ihnen entfalteten *Pietas*. Erst von halb links betrachtet, dem rechten Knie des Aeneas gegenüber, würde man des Aeneas Gesicht und die thronenden Penaten sehen; und Askanius mit seinem Öllämpchen sieht man nach Gestalt, Motiv und Stimmung, sieht man als Figur von vorne schon gar nicht.

Aber erst die nächsten Bildwerke, die Pluto-Gruppe, die David-Figur und die Apoll-und-Daphne-Gruppe¹³², lassen erkennen, was die Dreiansichtigkeit bei Bernini leistet, wohin Bernini sie entwickelte. Man vergleiche die Profil- und die Enface-Ansicht des Kopfes des Apollon,

¹²⁸ Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969, passim.

¹²⁹ 103 x 146 cm. *Alte Pinakothek München, Katalog IV, Französische und spanische Malerei*, München 1972, 50.

¹³⁰ Anhebung und Schluß in Gemälden: Kurt Badt, *'Modell und Maler' von Vermeer, Probleme der Interpretation*, Köln 1961; Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin 1980; in Poussin's *Beweinung* fungiert das Stilleben als Vorspiel.

¹³¹ Aeneas, Anchises und Askanius 1618-1619, Rom, Galleria Borghese.

¹³² Pluto und Proserpina 1621-1622, David 1623, Apoll und Daphne 1622-1624, Rom, Galleria Borghese.

die Augen, die Haare über der Stirne und die seitlichen Haare: der seelische Ausdruck der beiden Ansichten ist beträchtlich unterschieden. Der seelische Ausdruck wurde dargestellt im Blick und die Mittel der Darstellung dieses Blickes waren die Augen und - wie in der Bildenden Kunst häufig - die Haare. Das Auge wurde so gearbeitet, daß der obere Lidbogen nicht senkrecht über der Pupille steht, wie man der Profilansicht entsprechend erwartet, sondern der höchste Punkt des Lidbogens wurde zur Gesichtsmitte hin verschoben: dadurch wird der Blick fassungslos. Die Pupille besteht dann nicht in einem gebohrten Loch, wie man der Profilansicht entsprechend erwartet, sondern in einem stehengelassenen Marmorstift, um den herum die Iris ausgehöhlt wurde: der Blick wird starr. Die Stirnhaare fahren nach links und rechts auseinander: der Blick wird orientierungslos. In der Profilansicht war das Auge scharf und präzise mit gleichmäßigen Linien geschnitten, die Pupille erschien als vertieftes Loch: der Blick war hoch, klar und offen, und die zurücklohenden Haare verliehen ihm Kraft. - Doch ist nicht nur der seelische Ausdruck im Gesichte des Apollon verschieden, sich wandelnd, sondern in der ganzen Gruppe wird über den Wechsel der Ansichten fortschreitend erzählt und die Profilansicht des Kopfes des Apollon gehört zur Hauptansicht und die Enface-Ansicht seines Kopfes zur Schlußansicht der Gruppe. Ich versuche nun, die fortschreitende Erzählung zu charakterisieren. (Man weiß, daß der Sockel der Gruppe in späteren Jahren verändert¹³³, die Gruppe dadurch umorientiert wurde, sodaß die erste Ansicht der Gruppe heute senkrecht auf den Sockel von vorn, die Hauptansicht diagonal auf den Sockel von rechts und die Schlußansicht¹³⁴ der Gruppe senkrecht auf die rechte Seite des Sockels gesehen wird.) In der eigentlich ersten Ansicht sieht man, wie Apollon eilend, schwebend naht, Daphnes Blick sucht, wie er sie erreicht und

¹³³ Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini, The Sculptor of the Roman Baroque*, London ²1966, p. 183; Peter Anselm Riedl, *Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne*, Stuttgart 1960, p. 12.

¹³⁴ Die Schlußansicht ist benützt worden von Bernardo Bellotto, Palasthof, Washington, National Gallery, herangezogen von Hans Kauffmann, *Giovanni Lorenzo Bernini, Die figürlichen Kompositionen*, Berlin 1970, Abb. 40.

darin zart verhält. In der Hauptansicht ist dann der Bogen der Draperie im Rücken Apolls gar nicht mehr zu sehen, deutlich aber die Neigung seines Leibes und wie er den rechten Arm zur Seite hebt; man sieht Apoll mit dem rechten Arme, was seitlich ist, sachte und leise halten und, wie die Profilaufnahme seines Kopfes erkennen ließ, hochgemut staunend, freudig-klar ihren Blick erwarten, und man sieht Daphne sich heben und rückwärts biegen, ihm zu entkommen; darin wird sie der Bogen zu ihm selbst als Sehne, darin wird die Gruppe zum Symbol des Apollon. Solcherart sieht man in dieser Ansicht den Höhepunkt der Erzählung, zu welchem die erste Ansicht die erzählerische Exposition gab und die Schlußansicht den erzählerischen Schluß gibt. Diese Schlußansicht hebt mit dem Thema der Metamorphose an: den Blättern, den Wurzeln und mit Daphnes Fuß. Und entscheidend: erst und nur hier sieht man, daß die Rinde jenes Baumes, in den Daphne geflohen, die sie schützend bislang umgab, unter der erst und nur hier sichtbaren Linken des Apollon und nur dort mit der Haut der Daphne verwächst, daß Daphnes Haut in Rinde vergeht, daß sich unter der Hand des Gottes die Metamorphose ereignet. Man könnte die Geschichte vereinfacht so erzählen, daß Daphne sich zuerst in einem alten Baumstumpfe zu bergen suchte und dann, als Apollon sie erreichte, mit diesem Baum verwuchs, ihm Leben und Blühen gab, eben zu einer Baumnymphe wurde. Von Apoll ist sonst, links neben der Daphne, nicht viel mehr übrig geblieben als das fassungslose Staunen, welches die Enface-Aufnahme des Kopfes zeigte; er ist von jener Höhe, auf der er in der Hauptansicht strahlend und hochgemut erschien, abgesunken; und Daphne reckt sich, wie Proserpina über Pluto, hoch über ihn empor, sie dreht sich von ihrem rechten Fuße unten bis zu ihrem linken Arme oben mehr und mehr aus seiner Bahn heraus und enthebt sich der Erde in die Verwandlung (Metamorphose). Solcherart wurde im Wechsel der Ansichten fortschreitend erzählt.

III.

Bei dem Versuche zu zeigen, daß es in Bernini's Skulpturen unterschiedene Ansichten gibt und was diese drei Ansichten im Zusammenhang leisten können, habe ich bis jetzt Gruppen herangezogen,

die vor der Wende seines Lebens, seiner Religiosität und seiner Kunst¹³⁵, geschaffen wurden, welche ich auf die Jahre 1642/43 datiert und als unter dem Einfluß der Schriften des hl. Franz von Sales erläutert habe¹³⁶.

Nun will ich eine Skulptur, die Statue des Daniel¹³⁷, heranziehen, die nach dieser Wende geschaffen worden ist. Dank der in ihrem Falle erhalten gebliebenen Studien ist hier zugleich ein Einblick dahinein möglich, wie solche Ansichten unterschiedenen Sinnes *in praxi* überhaupt hervorgebracht werden konnten. Es bedarf ja kaum eines Wortes, daß das Entwerfen und Ausarbeiten von Statuen und Gruppen schwierig war, wenn diese Statuen und Gruppen nach verschiedenen Seiten bildmäßige, sinnunterschiedene, ja sinnwandelnde Ansichten gewähren sollten.

¹³⁵ Bernini's Zeitgenossen wußten, daß es in dessen Leben und Religiosität eine Wende gegeben hatte. Seine Biographen Filippo Baldinucci und Domenico Bernini datierten diese Wende in die Jahre 1639-40: ‚vierzig Jahre vor seinem Tode‘ oder ‚um die Zeit seiner Heirat‘; s. Irving Lavin's Vergleich der beiden Lebensbeschreibungen in: Irving Lavin, „Bernini's Death“, *Art Bulletin* 54, 1972, p. 160, pp. 184sq., p. 186.

¹³⁶ Rudolf Kuhn, *Die Entstehung des Bernini'schen Heiligenbildes. Dissertation über die Auffassung, den Stil und die Komposition der Skulpturen von 1621 bis in die fünfziger Jahre* (Diss. Phil), München 1966, 2. Ausgabe Berlin 1967; revidierte Ausgabe in: Rudolf Kuhn, *Gian Lorenzo Bernini. Gesammelte Beiträge zur Auslegung seiner Skulpturen* (ARS FACIENDI Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte. vol. 5.), Frankfurt: 1993. Baldinucci, wie erwähnt, nennt 1639 und die Hochzeit als Ursache der Krise: „... von dieser Stunde (sc. seiner Hochzeit) an begann er sich mehr wie ein Geistlicher denn wie ein Laie zu verhalten.“ Das Datum scheint mir zu früh; die Wende in seiner Kunst, d.h. die Lösung der Krise, begegnet ca. 1644. Es ist eher wahrscheinlich, daß eine Lebenskrise und in deren Folge eine religiöse Krise durch das Desaster von 1641 hervorgerufen wurde, als das dritte Stockwerk seines Glockenturms von St. Peter abgetragen werden mußte; Bernini fiel beim Papst in Ungnade und litt infolge dessen an einem Mangel an öffentlichen Aufträgen. Die Lösung dieser Krise könnte man in Verbindung bringen mit der Veröffentlichung der italienischen Übersetzung von Franz von Sales' Traktat von der Gottesliebe im Jahre 1642. Bernini lobte 1665 gegenüber Chantelou Schriften des Heiligen: „Le Livre de Philothée est encore fort excellent, c'est le livre que le Pape estime le plus“ (P. Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, ed. L. Lalanne, Paris 1885, p. 113).

¹³⁷ Daniel 1655-1657, Rom, S. Maria del Popolo, Capp. Chigi.

Zunächst die Figur nach ihren drei Ansichten: Daniel wurde in flehendem, hoffendem Gebete dargestellt. Die Expositionsansicht: Der Löwe leckt Daniel den Fuß, der demnach außer Gefahr ist und nicht des Löwen und der Gefahr wegen betet, nicht aus aktuellem Grunde, sondern grundsätzlich hoffend betet. Das vorkommende und wieder zurückgehende Bein führt zu der Draperie, die an der Übergangsstelle abgeflacht wurde. Die Draperie läßt den Leib, von ihr umschungen, aufgehen. Die Draperie flammt als Metapher für das Beten lohengleich empor. Das zurückgeneigte Haupt wird von den weit herausgestreckten und hoch erhobenen Armen mit den gefalteten Händen übergriffen. Man sieht: Daniel richtet sich, seine Arme und Hände im Gebete empor. Die Hauptansicht: Die Arme übergreifen den Kopf nun nicht mehr, sie sind zur Seite gerückt. Der Kopf erscheint jetzt über den Armen, genauer im Winkel über dem linken Ober- und dem linken Unterarm, die den Kopf auch rahmend fassen. Man sieht: Daniel, auf Grund der Exposition zum Gebete emporgerichtet, schaut im Gebete zum Himmel auf und spricht. Die Schlußansicht: Das Haupt ist noch bestimmender; der Zusammenhang zwischen Leib und Kopf ist unsichtbar; das Haupt, das in seiner Wange nach unten gerundet wurde, wurde über die Schulter, die nach oben gerundet wurde, hinausgehoben; das Haupt ist solcherart wie darüber schwebend, ist nicht mehr gefaßt, gerahmt. Man sieht: Daniel, auf Grund der Exposition zum Gebete emporgerichtet, in der Hauptansicht im Gebete zum Himmel aufschauend, sprechend, ist in der Schlußansicht in diesem seinem Gebete dem Himmel zu in die Erhobenheit über seinen Leib gewachsen. Diese drei Momente sind zugleich eine fortschreitende Verinnerlichung dessen, was Beten, nach Auskunft dieses Werkes, für Bernini war. Die stufenweise, sichtliche Ablösung des Hauptes im und vom Zusammenhange des Leibes findet sich in Bernini's Oeuvre noch einmal in der Maria Magdalena, dort Hieronymus eigentümlich entgegengesetzt.

Unter den Studien für die Figur des Daniel, die erhalten geblieben sind, zeigen zwei Studien in Leipzig solche Ansichten, wie ich sie hier erläutere, und zwar die Expositions- und die Hauptansicht. Die

Studie für die Hauptansicht¹³⁸: Man sieht die dem ausgeführten Werke in der Hauptansicht entsprechende Führung der Arme und Stellung des Kopfes über der Armbeuge; kleinere Änderungen können außer Acht bleiben; man achte besonders auf die Stellung der Beine, die zeigt, daß wirklich diese Figur in dieser Ansicht gemeint war. Die Studie für die Expositionsansicht¹³⁹: Man vergleiche die deutlich hervor- und emporgerichteten Arme und, wie sie das Haupt überschneiden und den betenden Blick noch nicht erkennen lassen; man achte wiederum auf die Stellung der Beine, die auch hier zeigt, daß wirklich dieselbe Figur in einer anderen Ansicht gemeint war und es sich nicht um eine andere, vielleicht ältere Konzeption handelt, die dann verworfen worden wäre. *In diesen beiden Studien haben wir ein Zeugnis aus Bernini's Werkprozeß, daß Bernini tatsächlich Ansichten unterschied und sie jede für sich ausstudierte.* Ich ziehe ein drittes Blatt¹⁴⁰ mit drei Studien heran, in denen es, wie man an der Intensität der Strichführung bemerkt, um die Gestaltung des Überganges vom Kopfe zum Rumpf, um den Hals ging, jedesmal in der Hauptansicht. Wenn man die mittlere Studie genau betrachtet, bemerkt man, daß das Problem in der Neigung des Hauptes gegen die linke Schulter bestand, und sieht, deutlich hervorgehoben, die Kurve der Backe symmetrisch zur Kurve der Schulter, Rundung über Rundung, liegen, was für die Schlußansicht, wie ich darlegte, wichtig und in der Hauptansicht zu ermöglichen war.

Sicherlich war es unmöglich, aus einer Addition solcher Zeichnungen, solcher ausstudierter Haltungen eine Figur zu gewinnen; anders ausgedrückt, es war unmöglich, zuerst getrennte Ansichten auszuarbeiten und diese dann in einer Skulptur zu vereinigen. Gelegenheit, die drei Ansichten gegeneinander hervorzubringen und miteinander auszugleichen, bestand im Bozzetto. Der erhaltene

¹³⁸ Heinrich Brauer, Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gian Lorenzo Bernini*, Berlin 1931, Tfl. 45.

¹³⁹ Brauer, Wittkower, *Zeichnungen* Tfl. 46.

¹⁴⁰ Brauer, Wittkower, *Zeichnungen* Tfl. 47.

Tonbozzetto¹⁴¹ für den Daniel, dessen Eigenhändigkeit nicht zweifelsfrei ist, wäre zu fertig; er stammt aus einem späteren Stadium der Arbeit, etwa den Zeichnungsstudien vergleichbar. An Tonfigürchen aber ließ sich bilden, bis Leib, Haupt, Glieder und Gewand gegeneinander diejenige Stellung einnahmen, welche sie in drei Ansichten unterschieden, geordnet und sinnvoll erscheinen ließ. Waren solcherart die Ansichten im Bozzetto skizziert, der kompositionelle Zusammenhang gewonnen, dann war der Moment gekommen, die einzelnen Ansichten in *Zeichnungsstudien* oder weiteren *Bozzettostudien*¹⁴², wozu ich den erhaltenen rechne, durchzuarbeiten. Zu den *Skizzenbozzetti* im Falle Bernini's noch eine Hypothese: Bernini unterschied, wie bekannt, zwischen *Ton-* und *Wachsbozzetti*, von den letzteren hat sich naturgemäß keiner erhalten. Vielleicht darf man hypothetisch annehmen, daß das bildsamere Material des Wachses für die *Skizzenbozzetti* und das leicht trocknende Material des Tons in den *früheren* Jahren für die *Studienbozzetti* diene, bis Bernini bei einigen Großobjekten (wie der Kathedra) noch zu Holzmodellen übergang. Diese Hypothese würde plausibler erscheinen lassen, was Joachim von Sandrart¹⁴³ überliefert hat, daß Bernini ihm aus seinen früheren Jahren nicht weniger als 22 Wachsbozzetti für die eine Statue des Longinus, die in einer Vierungspfeilernische von St. Peter steht, in seinem Atelier gezeigt hatte, also Gelegenheit genug, die drei Ansichten gegeneinander zu skizzieren. Angesichts eines so stufenreichen Werkprozesses schrieb Irving Lavin zu recht: "We are faced with the paradox that behind Bernini's revolutionary effects of

¹⁴¹ Bozzetto des Daniel im Vatikan, Wittkower, *Bernini* p. 233.

¹⁴² Die Funktionen der Skizzenbozzetti und Studienbozzetti sind hier analog den Funktionen der gezeichneten Skizzen und Studien in Kurt Badt, *Eugène Delacroix, Werke und Ideale* 1965, pp. 26sq. unterschieden.

¹⁴³ Joachim von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, herausgegeben von Artur Rudolf Peltzer, München 1925, p. 286; Wittkower, *Bernini*, p. 197; Irving Lavin, „Bozzetti and Modelli, Notes on sculptural Procedere from the early Renaissance through Bernini“, *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964) Berlin 1967, vol. 3, 93sq. besonders p. 102.

freedom and spontaneity there lay an equally unprecedented degree of conscious premeditation."¹⁴⁴

IV.

Bevor ich zu den Skulpturen des Ignaz Günther zurückkehre, zwei Zusätze:

a) Rudolf Wittkower, einer der verdientesten und einflußreichsten Erforscher der römischen Barockskulptur, hat in seinem Band der *Pelican History of Art* im achten, Bernini geltenden Kapitel einen prinzipiellen Abschnitt dem Problem 'Sculpture with one and many views' gewidmet¹⁴⁵. Er hat dort, dem Altmeister Albert Brinckmann folgend, dezidiert die These vertreten, die Skulpturen gerade auch des Bernini hätten eine einzige Ansicht und nicht viele. Dieser These möchte ich auf Grund des vorliegenden Zeichnungsmaterials, namentlich der Studien zum Daniel in ihrem Verhältnis zur ausgeführten Figur, und auf Grund der Evidenz der Skulpturen selbst *widersprechen*. Die These von

¹⁴⁴ Lavin, „Bozzetti und Modelli“ p.103.

¹⁴⁵ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Harmondsworth ³1973, pp. 100-103. Rudolf Wittkower, „Le Bernin et la baroque Romain“, *Gazette des Beaux-Arts*, 6^epériode, XI, 1934, p.327sqq.: *Cette multiplicité des points de vue dans la sculpture est une caractéristique de la seconde moitié du XVI^e siècle. Pour la plastique de la Renaissance, l'unité de l'action va de soi. Presque toutes les sculptures, jusque vers 1525, sont faites pour être contemplées d'un seul point de vue... Lorsque le Bernin adopte un point de vue principal, il marque un retour aux principes de la plastique de la Renaissance, mais c'est là sa seule façon de réaliser l'unité d'action et de mouvement. Telle est donc la ligne de partage que sépare le Bernin et Jean de Bologne: d'une part, unité de point de vue, de l'autre, multiplicité de point de vue.* (p. 330). Wie schon Brinckmann gelehrt hatte: Albert E. Brinckmann, *Barockskulptur, Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin-Neubabelsberg 1917, p. 230: „Bernini verzichtet damit bewußt auf jene nach allen Seiten interessante Ansichten bietende Rundskulptur, die gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts programmatisch war, und nähert sich dem malerischen Flächenbild“. - Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön, Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus* (Acta Universitatis Stockholmiensis, vol. 26), Stockholm 1974.

der Dreiansichtigkeit der Skulpturen des Bernini impliziert aber die nachdrückliche *Zustimmung* zu zwei anderen Einsichten Wittkowers. Erstens hat gerade Wittkower erkannt und insistierend dargelegt, *daß* die Skulpturen Bernini's bildhafte, feste Ansichten haben und angemessen nicht von beliebigen Punkten ihres Umkreises aus angeschaut werden können. Und zweitens hat die von Wittkower festgestellte *Ansicht* Vorrang, sie ist die *Hauptansicht* und als solche zu bezeichnen. Die erste und dritte Ansicht, kurz die Diagonalansichten sind Nebenansichten, sie sind die Anhebungs- und die Schlußansicht; haben aber als solche und in der Folge der Ansichten ihren ganz bestimmten und eigenen Wert. Sie sind nicht nichts, und es war falsch zu sagen, „that they reveal details without, however, contributing to a clarification of the overall design“¹⁴⁶; im Gegenteil: alle drei Ansichten in ihrer Folge entwickeln in Bernini's Figuren und Gruppen den (auch ikonographisch erheblichen) Sinn.

b) Der zweite Zusatz betrifft die Unterschiede im Verhältnis dieser drei Ansichten zueinander bei verschiedenen Künstlern und die Frage nach Tradition und Neuerung. M.E. sind zu unterscheiden:

Erstens die bloß formale Dreiansichtigkeit, ohne eine erkennbare thematische Differenzierung in den drei Ansichten; mein Beispiel war: Krumpers Patrona Bavariae. *Zweitens* die nicht bloß formale, sondern durchaus darstellende Dreiansichtigkeit, aber einfacher Art, bei der Teilmomente des Gesamtsinnes ausgegliedert und zu Nebenansichten ausgestaltet wurden, welche die Sinnsumme, wenn ich mich so ausdrücke, vollzählig machen; mein Beispiel: Bernini's Aeneasgruppe. Als historisches Vorbild nenne ich die auch sonst schon¹⁴⁷ als Vorbild für diese Gruppe genannte Christusstatue des Michelangelo in Sta. Maria sopra Minerva, bei welcher der Betrachter in einer ersten Ansicht genau den ergriffenen Leidenswerkzeugen, in der Hauptansicht genau dem herkulischen Leibe und in einer dritten Ansicht genau dem milden Gesichte Christi gegenübersteht; keines dieser Momente hebt das andere auf. Bernini's nachfolgendes Werk verschärfte die Ansichtigkeit, indem

¹⁴⁶ Wittkower, *Art and Architecture* p. 101.

¹⁴⁷ Z.B. Wittkower, *Bernini* p. 3.

die Hauptansicht nun die Sicht z.B. auf die thronenden Penaten und insbesondere auf den Askanius verweigert, was bei Michelangelo's Christus nicht der Fall ist.

Drittens jene wiederum darstellende Dreiansichtigkeit, bei welcher, wie in Ignaz Günther's Pietà, die drei Sinneaspekte einander ablösen. Ich nenne auch hier als Vorbild ein Werk des Michelangelo, seine Florentiner Dom-Pietà, bei welcher ein Betrachter in der ersten Ansicht dem zur Erde Sinken des toten Christus, gliederreich, geknickt, im Besonderen und in der Hauptansicht dem rundum von den Menschen Umgebensein, ganz in ihren Kreis Aufgenommensein des toten Christus als einem Symbole der im menschlichen Tode vollendeten Inkarnation, und in der dritten Ansicht dem sich hebenden und sich neigenden Verehren der Menschen im Besonderen gegenübersteht. Auch verschärfte Günther's späteres Werk die Ansichtigkeit, indem die Hauptansicht die Sicht auf Christi Haupt verweigert, was bei Michelangelo's Pietà nicht der Fall ist. Wenn ich Michelangelo als Vorbild hier nenne, so ohne Berücksichtigung des Stilunterschiedes, der auch für die Dreiansichtigkeit von Bedeutung ist: die Nebenansichten in Michelangelo's Werken erscheinen binnen des Blockes des Marmors, der zu spüren bleibt, mehr zurückgesetzt, innerlich spannend. Bernini und Günther bezogen sie optisch nicht mehr auf den Block, sie ließen sie heraustreten, sich nach außen wenden. – Letztlich, *viertens* und wichtigstens jene ebenfalls darstellende Dreiansichtigkeit, bei der, wie ich es an Bernini's Apollongruppe und seiner Danielfigur zeigte, einander Aspekte folgen, deren Gleichzeitigkeit ausgeschlossen ist, in denen z.B. seelisch-existentielle Vorgänge in ihrer zeitlichen Entwicklung dargestellt wurden und mit denen *erzählt* wurde. Das, soweit ich sehe, hat nun kein Vorbild; das begründete Bernini; in der Plutogruppe, der David-Figur und der Apollongruppe steht es vor unseren Augen und es bestimmt auch seine großen Heiligenfiguren.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Rudolf Kuhn, *Gian Lorenzo Bernini. Gesammelte Beiträge zur Auslegung seiner Skulpturen*, pp. 107-126.

V.

Ich kehre zu Ignaz Günther zurück, zu seiner Verkündigungsgruppe¹⁴⁹ in Weyarn von 1764 und zu seiner Schutzengelgruppe¹⁵⁰ aus der Münchner Karmeliterkirche, nun im Münchner Bürgersaal von 1763. Beides sind Werke dieser letztgenannten, der entwickelnden und erzählenden Dreiansichtigkeit.

Die Verkündigungsgruppe. In der ersten Ansicht sieht man den Engel mit einer nur nach rechts nachwehenden Draperie hereintreten, grüßen und sieht Maria sich vor dem Engel neigen, sich vor den Strahlen des Heiligen Geistes, die jenseits ihres Nackens erscheinen, wie von ihnen getroffen, beugen. In der Hauptansicht (eine Überhöhung, darin Günther's Pietà gleich) sieht man die Taube des Geistes in ausgebreiteter Erscheinung über der Verkündigung, sieht den Engel, zwischen den jetzt auseinanderwehenden Rock- und Draperiebahnen herniedergetreten, die Taube des Heiligen Geistes in der Höhe weisen und mit seinem Flügel Mariens Haupt wie überschatten und man sieht Mariens annehmende Rechte, wie unter den Strahlen der Taube. In der dritten Ansicht sieht man Maria sich mit beiden Händen vor dem Leibe und zur Brust hin schließen, sieht sie bewahren, was angenommen, und sieht den Engel zwischen der vorderen und jetzt auch hinteren, nachwehenden Draperie, sich, wohin er zeigt, emporrichten. a) Sich Neigen, wie getroffen, sich Beugen; b) Annehmen in Relation zum Heiligen Geiste; c) sich verschließendes Hüten: das sind die drei erzählerischen Momente in der Darstellung Mariens. Hereintretendes Grüßen; zur Erde herniedergekommenes von Oben Künden; scheidendes Emporsichrichten: das sind die drei erzählerischen Momente in der Darstellung des Engels. Man vergleiche die Stadien im Berichte des Evangelisten Lukas¹⁵¹.

¹⁴⁹ Verkündigung: Schönberger, *Günther*, pp. 49-50; Feulner, *Günther*, 1920, p. 17; Feulner, *Günther*, 1947, p. 91.

¹⁵⁰ Schutzengel: Schönberger, *Günther*, pp. 44-46; Feulner, *Günther*, 1920, p. 30; Feulner, *Günther*, 1947, p. 94.

¹⁵¹ Lukas I, 28-29, 30-37, 38.

Ich gebe das Gerüst des Berichtes: a) „Im sechsten Monate aber wurde der Engel Gabriel von Gott in eine Stadt...gesandt/ zu einer Jungfrau.../ Und er *trat zu ihr ein* und sprach: 'Sei begrüßt ...'/ Sie aber *erschrak* über das Wort und sann nach, was dieser Gruß bedeuten solle.“ (Lk.1,26-29). b) „Der Engel sprach zu ihr: 'Fürchte dich nicht .../ Siehe, du wirst empfangen und einen Sohn gebären.../ Dieser wird groß sein und Sohn des *Höchsten* genannt werden .../ ...'/ .../ ...'Heiliger Geist wird *über dich kommen*, und Kraft des Höchsten wird dich *überschatten*.../ .../ ...“ (Lk.1,30-37). Also die Offenbarung und die Relation im Besonderen. c) „Maria aber sprach: '*...mir geschehe* nach deinem Wort'. Und der Engel *schied* von ihr.“ (Lk.1,38).

Auch die Taube wurde unterschieden gegeben; in der ersten Ansicht wie landend, in der zweiten Ansicht gebreiteter Flügel schwebend und in der dritten Ansicht zum Fluge sich wendend.

Für die Geschlossenheit der letzten Ansicht beachte man die Parallität des Mantelteiles, der über Mariens Schenkel zurückgeschlagen wurde, der Draperie, die vor dem Engel herweht, und derjenigen Draperie, die im Rücken des Engels nachweht, und man beachte die Korrespondenz der Bogen des rechten Armes der Maria und des äußeren Flügels des Engels.

(Die Dreiansichtigkeit wird durch die Abbildungen an den Werken des Ignaz Günther weit besser illustriert als an irgendeinem Werke des Bernini. Das verdanke ich Joachim Sowieja, München).

Ich komme zur Schutzengelgruppe.

In der ersten Ansicht sieht man, daß der Engel mit frontal hergewendeter Brust, mit aufspringendem Kleide und bauschender Draperie zwischen die Schlange am Boden und das Kind getreten ist, dem eilenden Kind zur Seite, um es zu begleiten; man sieht, daß er es fest bei der Hand ergriffen hat und das aufschauende Kind aufrufend anredet. Für diese Ansicht beachte man die Korrespondenz von bauschender Draperie und führendem Arme des Engels, von großem Flügel links und zeigendem Finger, dann von Finger, Haar und kleinem Flügel des Engels rechts, dieses entgegen den Falten-, Hals-, Backe- und Mützenbögen des Kindes. In der Hauptansicht sieht man Engel und Kind auf den Betrachter

zuschreiten, das Kind nunmehr unter dem Schutze des breit und schwingend ausladenden Flügels des Engels, sieht man dann, daß der Engel das Kind nun mit leichter Hand führt, daß er in seiner Rede sich aus der Bahn ihres gemeinsamen Weges wendet und daß das Kind auf ihn hört. In der dritten Ansicht ist die aufgebauschte Draperie des Engels außer Sicht; der nachflatternde Hemdzipfel des Kindes nun aber in Sicht; und man sieht, daß der Engel geradenwegs zum Himmel weist und daß das Kind, unter dem aufrauschenden Flügel des Engels und der nunmehr aufsteigenden Partie des Gewandes des Engels, angepaßt, dessen Worten folgt. Der Engel als Begleiter auf Erden, in Fähnris und Wind aufrufend; der Engel als Schutz dem Hörenden redend; der Engel als weisender Führer zum Himmel, das ist das dreifältig. doch als Erzählung dargestellte Thema der Schutzengelgruppe¹⁵².

VI.

Diese erzählende und entwickelnde Dreiansichtigkeit begründete Gian Lorenzo Bernini; dafür ist und bleibt er das Vorbild. Wenn ich Bernini als Vorbild nenne, so wiederum ohne Berücksichtigung der Material- (Holz und Marmor) und der stilistischen Unterschiede, die die beiden Künstler auch trennen. Z.B. gewann Ignaz Günther die Geschlossenheit der Gruppen unter den wechselnden Aspekten nicht stets aus den Gestalten, begründete sie nicht durchgängig aus der Bewegung ihrer Leiber, sondern erreichte sie, wie mehrfach gezeigt, etwa durch die Parallelität einzelner Draperiestücke. Und zwar folgerichtig, denn das Zentrum der Thematik Ignaz Günther's, so unerforscht seine Kunst in dieser Hinsicht noch scheint, lag jedenfalls nicht in der durchgängigen und einheitlichen Bewegung der Gestalten, welche Bernini immer tiefer aus dem Affekt, der Leidenschaft und schließlich dem Pathos begründet hatte¹⁵³; sondern

¹⁵² Vergleiche dagegen das einansichtige, Günther's Gruppe nachfolgende Werk von Josef Götsch, Schutzengelgruppe, Magdalenenaltar, ehem. Benediktinerklosterkirche, Rott am Inn.

¹⁵³ Kuhn, *Gian Lorenzo Bernini. Gesammelte Beiträge zur Auslegung seiner Skulpturen* pp. 99-102, pp. 126-127.

vielleicht eher wohl in Abstand und Nähe zur neuerwachten religiösen Empfindsamkeit.

Wie letztlich die Vermittlung von Bernini zu Günther vor sich ging, kann nicht sicher gesagt werden. Ein Aufenthalt Günther's in Rom ist nicht überliefert, einer in Venedig bislang von Gerhard P. Woeckel¹⁵⁴ vermutet worden. Der biographische Zusammenhang der Künstlerkette Günther - Egell - Permoser - Bernini scheint für unsere Frage nicht relevant. So kommen vorerst a) Reproduktionsstiche in Frage, wie Domenico de Rossi's *Raccolta di statue antiche e moderne*¹⁵⁵, die

¹⁵⁴ Woeckel, *Günther, Handzeichnungen* p. 23.

¹⁵⁵ Domenico de Rossi, *Raccolta di statue antiche e moderne*, Rom 1704 machte mit fast allen römischen Figuren und Gruppen des Bernini bekannt (Konstantin Tfl. 10; Pluto Tfl. 68; Neptun Tfl. 71; Apoll Tfl. 81; David Tfl. 82; Flußgötter des Vierströmebrunnens Tfln. 97-100; Moro Tfl. 101; Verità Tfl. 142; Urban VIII. vom Kapitol Tfl. 152; Habakuk Tfl. 156; Daniel Tfl. 157; Longinus Tfl. 159; Bibiana Tfl. 160), mit der beachtlichen Ausnahme der Therese, der Ludovica und der Brückenengel. Anders als bei der Wiedergabe der Statuen des Michelangelo, sind die Ansichten in aller Regel die genauen Hauptansichten; die in unserem Zusammenhang bemerkenswerte Ausnahme ist die Wiedergabe der Pluto-Gruppe ebenfalls genau in der ersten Ansicht.

Günther spätestens bei seinem Studium an der Wiener Akademie kennen lernte und mit dem sachverständigen Auge eines Mannes vom Fach anschaute, und b) Gipsabgüsse, etwa nach kleinformatigen Kopien, wie sie Peter Volk auch in München, so für die Werkstatt Charles de Grof's nachgewiesen hat, der solche nach Bernini's Figur des David und einer Gruppe des Pluto und der Proserpina, wohl auch des Bernini, besaß¹⁵⁶. Aus Günther's Besitz sind nur - von ihm selbst geschnittene -

Einige Zeichnungen nach Statuen aus Ignaz Günther's früher Zeit (Woeckel, *Günther, Handzeichnungen* Nrn. 93-95) sind verlorengegangen; Abbildungen wohl nicht erhalten. Bei Heinrich Höhn, „Die Handzeichnungen des Bildhauers Franz Ignaz Günther“, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1932/33, Nürnberg 1933, 162 sqq. bes. p. 163 findet sich nichts über ihr Aussehen; bei Feulner, *Günther*, 1947, p. 33 aber bemerkt, die Statuen seien 'mit gekreuzter Schraffur ängstlich modelliert' und die Bewegungen seien 'unbeholfen wiedergegeben'. Zwei der genannten Statuen, Woeckel Nr. 93 Meleager und Nr. 95 Michelangelo's Bacchus sind im Rossi Tfl. 141 Meleager in der ersten Ansicht und Tfl. 46 Michelangelo's Bacchus in der dritten Ansicht wiedergegeben. Da die Kreuzschraffur für Ignaz Günther eher untypisch, in den Stichen aber reichlich benützt, und die Bewegung in diesen Stichen durchgängig unbeholfen ist, wäre zu erwägen, ob es sich bei Günther's Zeichnungen nicht um Nachzeichnungen nach Stichen statt, wie bisher vermutet, nach Gipsen gehandelt haben könnte; und sich Günther diese Statuen, die Memnosyne und vielleicht andere aus Stichwerken, in die er Einsicht nehmen konnte, abgezeichnet hat. Peter Volk wird eine weitere, signierte Zeichnung in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg (Graphische Sammlung) nach einem sitzenden Apoll in den Uffizien in Florenz Ignaz Günther zuschreiben und seinerseits, aus der künstlerischen Auffassung begründet, argumentieren, daß sie eine Studie nach einer graphischen Vorlage, nicht nach einem plastischen Abguß gewesen sei (erscheint unter dem Titel „Ignaz Günther and Antiquity“ im *Burlington Magazine*, 2001). Ich danke Peter Volk für die Möglichkeit, diesen Artikel schon vorab zu lesen, und für bibliographische Hinweise.

¹⁵⁶ Peter Volk, *Guilielmus de Grof (1676-1742). Studien zur Plastik am kurbayrischen Hof im 18. Jahrhundert*, 1966 (Diss. Phil. Frankfurt 1964), p. 150.

Holzfigürchen nach Gipsabgüssen von Skulpturen der Antike, dem Fechter Borghese und der Venus Medici, erhalten¹⁵⁷.

VII.

Der Arbeitsprozeß Ignaz Günther's ist schwierig zu beurteilen. Für die drei hier behandelten Gruppen ist uns aus dem Arbeitsprozeß nur eine einzige Zeichnung erhalten geblieben, eine farbig lavierte Federzeichnung für den Schutzengelaltar¹⁵⁸. Sie ist kein Entwurf, sondern, wie die gleichmäßige, vollendete Ausführung auch des Altartisches, der Leuchter und des Hintergrundes zeigt, eine abschließende Zeichnung, die dem Auftraggeber, dem Vorstände der Schutzengelbruderschaft, hätte vorgelegt werden können oder vorgelegt wurde, auch wenn die Gruppe letztlich nicht dieser Zeichnung entsprechend ausgeführt wurde.

Wie Günther aber erfand und ausarbeitete, ist schwierig zu sagen. Denn das erhaltene Corpus seiner Handzeichnungen enthält wenige Zeichnungen zu einzelnen Figuren und Gruppen und enthält sehr wenige Entwürfe, zumeist eher rein gezeichnete, abschließende Zeichnungen von Dispositionen und Kompositionen. Sicher klärte auch Günther die formale oder erzählende Ansichtigkeit über Bozzetti¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Holzfigürchen des Fechters Borghese und der Venus Medici, München, Bayerisches Nationalmuseum. S.a. Peter Volk, *Rokokoplastik in Altbayern, Bayerisch-Schwaben und im Allgäu*, München 1981, p. 21 (Abbildung); *Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung*, Ausstellung, Bayerisches Nationalmuseum, München 1985, Nrn. 21 und 22 (mit Abbildungen). Das Venusfigürchen wird mit einem der angefügten Arme, wie es auf der Günther-Ausstellung 1951 zu sehen war, in dem Artikel von Peter Volk, der im *Burlington Magazine* 2001 erscheinen wird (s. weiter oben), abgebildet werden. Beim Erwerb des Figürchens durch das Bayerische Nationalmuseum 1958 war der Arm leider nicht mehr vorhanden und ist inzwischen auch nicht aufgetaucht (Mitteilung Dr. Peter Volk).

¹⁵⁸ Federzeichnung des Schutzengelaltares, München, Staatliche Graphische Sammlung (Woeckel Nr. 61).

¹⁵⁹ Man denke an den Bozzetto für die Starnberger Heilige, München, Bayerisches Nationalmuseum.

Im Corpus der Handzeichnungen sind allerdings vier Skizzen, damit meine ich Zeichnungen, in denen kompositorische Zusammenhänge erst ausgearbeitet wurden, für die Dreifaltigkeit im Auszuge des Hochaltars in Rott am Inn (Woeckel 43 bis 46a) erhalten, deren eine im Hinblick auf die Ansichtigkeit Aufmerksamkeit verdient.

Die Gruppe der Dreifaltigkeit im endlich ausgeführten Auszuge des Hochaltars wurde räumlich eigenartig geordnet, indem Gottvater rechts der Weltkugel etwa um einen Schritt ferner ist als Christus links der Weltkugel, der das ansichtig gezeigte Kreuz hält, vor dem die Taube des Hl. Geistes schwebt. Solch ein räumliches Näher und Ferner war auch in der Skizze 46a¹⁶⁰ dargestellt. Die Skizze 45¹⁶¹ sieht jedoch anders aus: und ein räumlich einander paralleles, doch so entschiedenes nach hinten Staffeln von Christus, Weltkugel und Gottvater, das hat im gesamten Werke Günther's keine Parallele; ein solches Zurückdrängen des Gottvaters in den Hintergrund war für einen monumentalen Hochaltar auch unwahrscheinlich. Skizziert wurde in der Tat eine Schrägansicht, eine Ansicht von halb links, wie man sie von der nördlichen Chorempore aus haben würde¹⁶²; von vorne dagegen würde das Kreuz ungefähr ansichtig erscheinen. *Wir haben, wie in des Bernini Studien für den Daniel, in diesen Skizzen Günther's ein Zeugnis dafür, daß Günther im Arbeitsprozeß zeichnerisch ein Werk nach unterschiedenen Ansichten vorbereitete.*

¹⁶⁰ Skizze, München, Staatliche Graphische Sammlung.

¹⁶¹ Skizze, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

¹⁶² Vgl. die Abbildungen in Adolf Feulner's Monographie über *Günther* und in dessen *Bayerisches Rokoko*, München 1923.

Schnorr von Carolsfeld, Die Hochzeit zu Kana, ein erzählendes Bild.

Das Gemälde Die Hochzeit zu Kana¹⁶³ wurde von Carl Georg Heise wieder aufgefunden, für die Hamburger Kunsthalle erworben und von Ewald Rathke¹⁶⁴ eingehend gewürdigt. Dieses Gemälde steht in der Reihe der Werke Julius Schnorr's von Carolsfeld an hervorragender Stelle; es ist sein erstes in Italien entstandenes Bild, also das erste künstlerische Zeugnis seines Italienerlebnisses. Und auch als solches soll es Gegenstand vorliegender Untersuchung sein.

1.

Im November 1817 verließ Schnorr Wien, brachte den Januar 1818 in Florenz bei Rumohr zu und erreichte Ende Januar Rom und damit den Kreis der Nazarener, der Lukasbrüder. Hier begann er mit der Hochzeit zu Kana, die er als sein erstes dortiges, großes Werk bezeichnete¹⁶⁵. In einem Brief vom 12. September 1818 schrieb er an den Hofrat von Rochlitz einen ausführlichen Bericht über sein und seiner Genossen Leben und Arbeiten in Rom: "... und sind Ihnen mehr oder weniger schon als wackere Künstler bekannt"; und wie er in Klammern beifügt: „Julius Schnorr ist es noch mehr, so daß ich von ihm gar nichts sage, als daß sein

¹⁶³ Die Hochzeit zu Kana, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 2938; Öl/Lw. 138,5 x 208 cm. Bez. und Dat. in der Mitte des Pergola-Pfostens: „JS 1819“.

¹⁶⁴ Ewald Rathke, „Julius Schnorr von Carolsfelds ‚Die Hochzeit zu Kana‘“, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 3, 1958, 23-38.

¹⁶⁵ Die Briefe Schnorr's von Carolsfeld sind, mit einer Einleitung Franz Schnorr's von Carolsfeld, veröffentlicht worden unter dem Titel: *Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827*, Gotha 1886; im folgenden zitiert als: *Briefe*. Rom, 12. Sept. 1818, *Briefe* pp. 355 sq.

erstes großes hiesiges Werk, die Hochzeit zu Cana, bald vollendet sein wird” 166

Dieses Bild entstand nicht im Auftrag, nicht durch einen Anstoß von außen, sondern aus eigener Initiative. Sein erster Zweck sollte sein, ihn als „Meister“ auszuweisen, der der feierlich an ihn ergangenen Aufforderung der Lukasbrüder, ihrer Bruderschaft beizutreten, mit Recht Folge leisten und in ihrem Kreis als einer der Besten gelten konnte¹⁶⁷.

Bei einer Betrachtung der Hochzeit erscheint als Hauptcharakteristikum der Zusammenschluß der Personen zu kleineren und größeren Gruppen und die strikte Isolierung dieser Gruppen von einander.

Der Gegenstand des Bildes ist die Hochzeit zu Kana; das Wunder selbst geschieht in dem linken Teil des Bildes, es beschränkt sich in seiner Wirkung und Auswirkung auf die Mittelgruppe allein, die durch die Profilfiguren des Hinzutretenden links und des knienden Apostels rechts zusammengehalten wurde; diese beiden wurden der Gruppenmitte, Christus, dem Wirker des Wunders, und dem Wunder selbst, überkreuz zugekehrt und schließen mit ihren Rücken zugleich die Gruppe ab. Grenzmarkierungen sind rechts der Laubenpfosten und der Abschluß des Fliesenbodens und links der dunkle Fliesenstreifen.

¹⁶⁶ Rom, 12. Sept. 1818, *Briefe* p. 355. Dazu auch: Brief an Rumohr, ohne Datum, veröffentlicht von Ludwig Grote, „Zwei Briefe von Julius Schnorr von Carolsfeld an Karl Friedrich von Rumohr“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 12/13, 1943, 299-311, p. 303: „... Um nun von meinen eigenen Arbeiten zu sprechen, so thue ich kund, daß ich gegenwärtig meine Hochzeit ins Große zu zeichnen beschäftigt bin. Mit Malen hoffe ich binnen wenigen Woche anfangen zu können. Das Bild wird wenig kleiner als Overbecks Einzug Christi.“ Dazu auch: „Bericht über mein Leben, 1855“, *Künstlerische Wege und Ziele, Schriftstücke aus der Feder des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld*, ed. Franz Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1909; im folgenden zitiert als *Bericht*, p. 9: „Der erste größere Gegenstand, den ich (in Rom) in einem Bilde zu behandeln begann, war die Hochzeit zu Kanaan.“

¹⁶⁷ *Briefe*, Einleitung, p. 8: „... so daß sie nach Wien an ihn (sc. Julius Schnorr von Carolsfeld) ... sogar im voraus eine feierliche Einladung hatten ergehen lassen, sich dem unter ihnen bestehenden Bunde anzuschließen!“ Schnorr’s Antwort an Cornelius in: Ernst Förster, *Cornelius*, I, Berlin 1874, pp. 194 sqq.

Nun die anderen Gruppen: links der Tafelmeister mit dem Mundschenk, der ihm den neuen Wein kredenzt; beide wurden durch ihr aufeinander bezogenes Tun, das Kredenzen und das Nehmen des Glases zusammengeschlossen; ihre Rücken isolieren sie wieder von den anderen Gruppen; Grenzmarkierungen sind der Rand des Bildes und die mittlere Säule der Loggia. Dahinter, unter den beiden vollsichtbaren Bögen der Loggia, die zwei Gruppen der Tafelnden, getrennt durch die Säulen und das Rücken-an-Rücken-Stehen der Männer. Rechts im Mittelgrund zwischen Laubenpfosten und Treppeneckstein die beiden Knaben, die den Brotkorb tragen, ihnen folgend hinter dem Brunnenblock der Obstträger. Rechts zwischen Treppeneckstein und aufragender Säule die Gruppe der drei Musikanten, die Musikanten so angeordnet, daß das sitzende Mädchen den Treppeneckstein wiederholt, während über dem Lautenspieler, der Hauptperson, und im Rücken des Jünglings eine Säule aufragt. Hinter dieser Gruppe drei Zuhörende¹⁶⁸. In der Loggia des Hintergrundes von links nach rechts: die Gruppe der huldigenden Greise, durch die Stange der Laube von der nächsten Gruppe des Brautpaares getrennt. Dieses Brautpaar sitzt unter dem Baldachin. Daneben, zwischen Laubenstange und Säule, die Gruppe der Gevatterinnen mit einer dienenden Mohrin und einem glückwünschenden Knaben. Zwischen den zwei Säulen, isoliert wie in einem Fenster, eine Familie¹⁶⁹; und neben der Säule für sich allein, von der Familie abgetrennt, ein Mann¹⁷⁰.

Diese in sich geschlossenen und für sich abgeschlossenen Gruppen nehmen keineswegs gemeinsam an einer einzigen Handlung teil, sie wurden, und dies gilt für die Gruppen der rechten Bildseite in besonders starkem Maß, isoliert, von den anderen Gruppen getrennt, und

¹⁶⁸ An den Vater, Rom, 23. August 1818, *Briefe* p. 98: „Du bist jetzt in zwei Bildern in Rom, das eine ist von Ottilien, das andere ist auf meiner Hochzeit von mir; ich, Ottilien (die Schwester) und Du stehen neben den Hochzeitsmusikanten. Recht ähnlich werden sie wohl alle dreie nicht werden, doch soll mein Möglichstes geschehen.“

¹⁶⁹ Ewald Rathke a.a.O. erkennt in der Frau der Familie Maria Heller, die spätere Gattin Schnorr's. Ebenso: *Katalog der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1969.

¹⁷⁰ Nach der Ansicht Rathkes a.a.O. ein Porträt Carl Friedrich von Rumohrs.

diese Trennung geschah vor allem durch die Grenzmarken der Architekturteile. Auch die Hauptgruppe wurde von den anderen, die am Geschehnis des Wunders unbeteiligt sind, isoliert und strahlt keineswegs, Verbindungen herstellend, aus. Wie die ‚Wundergruppe‘ eine Gruppe für sich ist, so die der ‚Musikanten‘, die der ‚Hörer‘, die des ‚Tafelmeisters mit seinem Gehilfen‘, die beiden Gruppen der ‚Tafelnden‘, die der ‚huldigenden Alten‘, die des ‚Brautpaares‘, die der ‚Gevatterinnen‘, die der ‚Familie‘, die des ‚einsamen Mannes‘, Gruppen und Figuren, wie man erkennt, jeweils durchaus thematischer Teileinheiten.

Als das den Bildaufbau bestimmende Prinzip kann also gelten: die Trennung, die Isolation der einzelnen Gruppen, deren Mitglieder untereinander in mehr oder weniger engen Verbindungen und Beziehungen zusammengeschlossen wurden; Grenzmarkierungen geschahen durch Architekturen.

Wendete Schnorr dieses Prinzip der Komposition zum ersten Mal bei der Hochzeit oder schon bei älteren Bildern, die er vor seinem Italienaufenthalt gemalt hatte, an? Ein Vergleich mit den älteren, d.h. in Wien entstandenen Gemälden Schnorr's erscheint notwendig, um dieses erste Italienbild Schnorr's in seiner Eigenart verstehen zu können.

1816 malte Schnorr die Schlacht bei Lipadusa (Bremen)¹⁷¹, 1817 den Besuch von Zacharias und Elisabeth bei der hl. Familie (Leipzig) und ebenfalls in demselben Jahr das Bild Der heilige Rochus, Almosen verteilend (Leipzig)¹⁷². Von diesen Bildern war ihm das Rochusbild in

¹⁷¹ Sign. (mit Monogramm) und dat. 1816, Öl/Lw. 102 x 170 cm, Bremen, Kunsthalle. Zum Gegenstand der Darstellung vgl. Ariost, *Orlando Furioso*, Canto 41/42: der Kampf Orlando's gegen die Sarazenen an der Küste der Insel Lipadusa, s. Rathke, a. a. O.

¹⁷² Sign. (mit Monogramm) und dat. 1817, Öl/Lw. 93,5 x 129,5 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste. Zur Änderung des Bildtitels durch Schnorr selbst (zuerst „Wallfahrt“, dann „Hl. Rochus, Almosen verteilend“) s. *Briefe*, Florenz 1817, p. 341.

Italien keineswegs gleichgültig geworden, im Gegenteil, es blieb sein Stolz¹⁷³.

Die Figuren- und Gruppenfolge des Rochusbildes ergibt ein ruhiges Ansteigen, Ausschwingen und Absteigen von links nach rechts. Anhebend beginnt die Komposition mit dem kleinen knienden, auswärtsblickenden Mädchen¹⁷⁴, führt, in der dargereichten Blume angehalten, zur Gruppe der vor der Kapelle Knienden und Betenden. Der Kapellenpfeiler hebt diese Betenden von der nächsten Gruppe, die Rochus folgt, zwar ab, zugleich finden aber zwischen beiden Gruppen verschiedenartige Verbindungen statt: zunächst einmal steht die betende Frau und der stehende Begleiter nicht Rücken an Rücken, sondern der dunkelrote Mantel der knienden Frau überschneidet den schwarzen des Begleiters des Heiligen, zum anderen vermittelt der dunkelgekleidete Junge zwischen ihnen, und endlich ist, auf anderer Ebene, der auf das unsichtbare Christuskind hinweisende Johannesknabe im Altar der dargestellten Kapelle als Analogie zu Rochus selbst zu verstehen. Rochus löst sich aus seinem Gefolge, in dem ein Jüngling einen Kelch mit Wein hebt, und reicht der Mutter, der vordersten der Gruppe der Betenden und Bittenden, Brot, mit ihr im Geben und Nehmen durch die Berührung der Hände und zusätzlich durch den kleinen Hund verbunden, den die Mutter an der Leine führt und der an Rochus, nach dessen Brotkorb, hochspringt. Zwischen Rochus und der Mutter ist ein großer Abstand, der deutlich den Vorgang des Almosengebens betont. Und hinter der Mutter wurden eine Gruppe der Bittenden und Betenden und eine Gruppe der heranströmenden Pilger durch gemeinsame Hinwendung zu Heiligtum und zu Rochus und durch gemeinsame Richtung nach links abermals zu einer Gesamtgruppe der Bittenden und Pilger vereint. Gehalten und gerahmt wurde die Komposition durch den Wandpfeiler der Kapelle links und durch den Baumstamm rechts. Die hellsten Farben stehen in der

¹⁷³ Zum Rochusbild: *Briefe*, Florenz 1817, p. 341: „Jeder Strich muß gelten, fast jede Gestalt ist auf der Leinwand erfunden ...“, *Bericht*, p. 7: „Der hl. Rochus, wohl eine der besten Arbeiten aus der Wiener Zeit ...“.

¹⁷⁴ Nach Keith Andrews, *The Nazarenes*, Oxford 1964, p. 94, Porträt Maria Hellers. Dazu auch *Briefe*, Wien 27. Juli 1827, p. 528.

Mitte, sie gehören Rochus und seiner Umgebung, nach den Seiten zu verdunkeln sich die Farben. Dieser Anordnung der Personen in die verbundenen Gruppen der Betenden und des Rochus und seines Gefolges einerseits und die der Bittenden und Pilger andererseits, unter Betonung des almosengebenden Heiligen als Zentrum, folgen Architektur und Landschaft des Hintergrundes: der Hügel hinter der linken Gruppe, das Tor, der Kalvarienberg und die in den Wolken verschwindenden Berge hinter Rochus und die Kapelle, der Waldfriedhof hinter der rechten Gruppe wurden ebenfalls in Übergängen miteinander verbunden. Also, alle Bildteile wurden so angeordnet, daß sie in verschiedenen Beziehungen miteinander verbunden sind, auf Rochus als den Bewirker des Geschehens hin geordnet erscheinen und in ihrem Gesamt eine weichlaufende Kompositionsfolge zuerst nach links und dann nach rechts ergeben. Die Menschen nehmen an einem Geschehen teil, das sie alle umfasst, das sie in Beziehung zu einander bringt, das sie verbindet.

Demselben Grundgedanken folgte die Komposition in dem Gemälde der Schlacht von Lipadusa. Unter einer Bogenarchitektur wurde der Reiterkampf dargestellt, wobei die Schlacht in drei Einzeltreffen gegliedert wurde, dieses keineswegs aber mit dem Ziel, die drei Gruppen der Kämpfer zu isolieren, sondern lediglich, um die Einzelheiten – Pferde, Rüstungen, Art und Weise des Kämpfens - deutlich schildern zu können. Bestimmend war der Wunsch, zwar Gruppen zu bilden, diese aber zu verbinden, welcher Wunsch durch die Anordnung der Pferde und Menschen, durch deren Stellung zueinander verwirklicht wurde. Auch die Assistenzfiguren links und rechts des Bogens unter den Arkaden wurden durch ihre Profilstellung und ihre Blickrichtung deutlich auf die Hauptsache, die Schlacht des Orlando, bezogen.

Auch in diesem Bild erkennen wir wiederum die Grundelemente des Bildaufbaues des Rochusbildes: die Verbindung einzelner Gruppen zu einer durchlaufenden Komposition und das gemeinsame Erleben der dargestellten Vorgänge durch alle Personen. Diese Momente waren die Charakteristika der Bildkomposition und der sie bestimmenden seelischen Grundhaltung der Bilder Schnorr's in der Zeit vor seinem italienischen Aufenthalt.

Als Hauptcharakteristikum der Hochzeit dagegen galt: die Trennung von Einzelheiten (Einzelgruppen) der Komposition, indem diese auf sich konzentriert, gegen die anderen aber mittels Grenzmarkierungen durch Architekturen abgesetzt wurden. Dieser gravierende Unterschied ließ auch Schnorr selbst seine Hochzeit als eine Epoche in seinem Leben und seinem Werk erkennen und verstehen¹⁷⁵.

2.

Es steht nun zu vermuten, daß der stilistische, kompositionelle Unterschied zwischen der Hochzeit und den früheren Wiener Bildern eben auf das Italienerlebnis Schnorr's zurückzuführen ist, d.h. bei einem Nazarener auf das Erlebnis der italienischen Kunst und das des italienischen Lebens. Daß dies auch Schnorr selbst so bewußt war, beweisen die Sätze seines Berichtes von 1855: "... und gelangte erst zu Ende Januar 1818 nach Rom. Da ging mir nun freilich eine ganz neue und große Welt auf in Kunst und Leben." Und: „In den Hallen des Vatikans ... ging die neue Welt der Kunst mir auf. ... Ganz besonders mächtig wirkte auf mich auch die großartige südliche Natur in Land und Leuten. Die ersten Anfänge schaffender Tätigkeit wurden durch Anregungen von dieser Seite hervorgerufen. Der erste größere Gegenstand, den ich in einem Bild zu behandeln begann, war die Hochzeit zu Kana¹⁷⁶.“

Schnorr wollte seinem Erlebnis Italiens, dessen Kunst und dessen Leben, in einem exemplarischen Bild Ausdruck geben, seinen durch Italien grundlegend veränderten Anschauungen und den Bereicherungen, die er hier erfahren hatte¹⁷⁷. Zugleich sollte dieses Bild ein Musterbild werden, dem zunächst die Aufgabe zufiel, ihn als Meister auszuweisen

¹⁷⁵ Schnorr selbst bezeichnet die Hochzeit als sein „Hauptwerk“ und „... mir muß jetzt vor allem daran gelegen sein, bald ein Werk aufzustellen ...“, *Briefe*, Rom, 10. März 1818, p. 54.

¹⁷⁶ Alle Zitate: *Bericht*, p. 8.

¹⁷⁷ Vgl. *Briefe*, Rom, 10. März 1818, p. 54; Rom, 1. August 1818, p. 89: „... acht Monate muß ich wohl auf dieses Bild rechnen, da ich nichts versäumen will, um es so gut zu machen als ich irgend kann.“ Rom, 12. Sept. 1818, p. 356.

und bekannt zu machen, so daß ihm auch Aufträge zuteil würden, wobei sein Wunsch vor allem darauf zielte, an der Ausmalung der Stadtvilla des Fürsten Massimo, mit Overbeck und Cornelius, den Lukasbrüdern, zusammen, beteiligt zu werden¹⁷⁸.

Wendet man sich dem Italienerlebnis Schnorr's und seiner Bedeutung für die Komposition der Hochzeit zu, so zeigt ein erster Blick auf das Bild, daß die Hochzeit weder pathetisch Größe der Form noch menschliche Größe hervorstellt; im Gegenteil, Größe der Form und des Inhaltes wurde gemieden, um Zartheit und Innigkeit des Erlebens und des Beieinanderseins darzustellen. Man betrachte besonders die Gruppe der Musikanten und des Brautpaares. Auch kein allgemeines, gesellschaftliches Mit- und Beieinander wurde dargestellt, sondern insbesondere durch architektonische Trennungen verhindert. Man betrachte abermals die einzelnen Gruppen beim Brautpaar und deren stricte Isolierungen: die zutrinkenden Männer, das Brautpaar, die Gvatterinnen, die Familie, den einsamen Mann. Gerade diejenigen Momente, die gemeinhin für einen deutschen Künstler das Italienerlebnis in Kunst und Leben ausmachten, die Erfahrung der Größe und die natürlichen, allgemeinen Verbindungen, fehlten im Bilde Schnorr's.

Wie sah denn aber Schnorr die italienische Kunst und das italienische Leben? Es ist möglich - haben wir auch keinen Beweis -, daß Schnorr schon in Wien *Die Geschichte der Malerei in Italien* der Brüder Riepenhausen kennengelernt hatte, die sich in ihren Bildtafeln in den beiden erschienenen Heften (Cotta 1810) auf die Trecentomalerei beschränkte und als erste Trecento-Publikation in Deutschland das Interesse der Künstler auf diese Kunstepoche gelenkt haben wird¹⁷⁹. Sicher jedenfalls ist, daß Schnorr's Eindrücke an Ort und Stelle in Florenz dann bevorzugt durch die Malerei vor der Zeit Raffael's geprägt

¹⁷⁸ Vgl. *Bericht*, p. 9: „Bald wurde ich aber durch Vermittlung des edlen Cornelius und Overbecks von dem Marchese Massimi aufgefordert in seiner Villa, wo die genannten Freunde mit Ausführung von Malereien al fresco nach Dantes ‚Göttlicher Komödie‘ und Tassos ‚Befreitem Jerusalem‘ bereits beschäftigt waren, einen Raum mit Darstellungen aus Ariosts ‚Rasendem Roland‘ auszuschnücken.“

¹⁷⁹ Vgl. Richard Benz, *Die deutsche Romantik*, Leipzig 1937, p. 410.

wurden, diese Malerei schien ihm Vorbild. Wieweit diese Vorliebe durch seinen Gastgeber Rumohr, den Förderer junger deutscher Künstler in Italien, der Riepenhausen, Pforr und, wenn auch mit geringerer Anteilnahme, Schnorr's selbst, angeregt wurde, läßt sich nicht mehr entscheiden.

Schnorr studierte zwar im Winter 1817/18 auch Werke Raffael's und Michelangelo's genauer, er kam aber zu einem negativen Urteil. „In Raphaels Bildern spricht sich ein vorherrschender Zug aus, der mir nicht zusagt, ein Suchen nach Zierlichkeit und Anmut der Geberde, worüber manchmal das innere Leben der Gestalten zu leiden scheint ... So bedeutende Gestalten, besonders männliche, habe ich noch nicht von ihm gesehen, wie von Cima“¹⁸⁰ und über Michelangelo in demselben Brief: „Die Werke, die ich jetzt von Michelangelo gesehen, und ich sah deren schon einige, haben mir gar nicht gefallen“¹⁸¹.

Schnorr war sich seines Außenseitertums bewußt: „Du wirst über die Kühnheit dieser Äußerungen erstaunen, es dürfte auch wohl getan sein, sie niemand mitzuteilen ... Dagegen verweile ich mit großem Entzücken bei der Darstellung der ältesten Meister, und es scheint nicht, als würden die goldenen Worte von Goethe meine Liebe für solche erkälten“¹⁸².“ Raffael und Michelangelo wurden bewußt, auch in bewußtem Gegensatz zu Goethe und dem herrschenden Kunstgeschmack seiner Jahre, als enttäuschend zur Seite geschoben. Raffael's Gestalten, die Schnorr auf Zierlichkeit und Anmut der Gebärde, nicht auf Größe hin, befragte, erschienen ihm dann als unbedeutend, als gesucht und ohne inneres Leben. Was er an ihnen vermißte, war das, was ihm selbst lebendig, beseelt erschien, als aus der inneren Wesensart der Personen bestimmt, was deren Gebärden als ihnen eigene ohne Ziererei und Pose erscheinen ließ. Schnorr suchte die Kunst der zarten, verhaltenen Bewegungen, des ruhigen Nebeneinanderseins, eines stillen, unmächtigen Daseins, reiner, wie unbewußt blühender Seelen. Die Großgeformtheit

¹⁸⁰ *Briefe*, Florenz, 20. Dez. 1817, p. 32.

¹⁸¹ *Briefe*, Florenz, 20. Dez. 1817, p. 32.

¹⁸² *Briefe*, Florenz, 20. Dez. 1817, p. 33.

der Gestalten Raffael's (Schnorr sah in Florenz u.a. die Madonna della Sedia, die Madonna dell'Impannata, die Vision des Ezechiel, große Porträts) und Michelangelo's (die Madonna Doni, Skulpturen), das was Goethe ihre „Großheit“¹⁸³ nannte, das wurde Schnorr nicht zu einer Erfahrung.

Wo dann suchte Schnorr seine Vorbilder, welche Maler waren es, die ihm etwas bedeuteten? Cima da Conegliano und immer wieder Fra' Angelico wurden genannt und in begeisterten Worten: „... dagegen verweile ich mit dem größten Entzücken bei den Darstellungen der ältesten Meister ... Diese Sachen sind über alle Begriffe, auch über seine (sc. Goethe's) Begriffe schön“¹⁸⁴.“ An diesem Urteil änderte sich auch während der ersten beiden Jahren in Rom nichts. Im September 1818 schrieb er an den Vater: „Du wunderst Dich, daß ich über Fiesoles Werk nie etwas verlauten lasse? kaum weiß ich selber, warum es nicht geschehen, entzückt, erbaut und erfüllt haben sie mich über die Maßen“¹⁸⁵.“ Und in dem Brief an Rochlitz aus demselben Monat wurde die „Kapelle des Fiesole“ im Vatikan als einer der entscheidenden Romeindrücke erwähnt¹⁸⁶.

Schnorr wählte seine Vorbilder auch in den ersten römischen Jahren in betontem Gegensatz zu Goethe, zur Kunstanschauung der deutschen gebildeten Welt seiner Jahre, seine Vorbilder waren die weicheren, milderen Künstler des Quattrocento, vor allem Fra' Angelico, den er als Maler der zarten Seelenregung sah. Hierzu folgende Briefstelle: „Doch da ich jetzt etwas darüber (sc. über Fiesole's Werke) schreiben möchte, merke ich wohl, warum ich früher nichts geschrieben habe, weil es eben ganz ungeheuer schwer ist, darüber etwas anderes zu sagen, als: ich bin entzückt und erfüllt von ihnen. Bei anderen, trefflichen Werken

¹⁸³ Goethe, *Italienische Reise*, I (Brieffassung), Rom, 22. Nov. 1786, insbesondere über Michelangelo's Sixtinische Decke: „... Die innere Sicherheit und Männlichkeit des Meisters, seine Großheit, geht über allen Ausdruck.“

¹⁸⁴ *Briefe*, Florenz, 20. Dez. 1817, p. 33.

¹⁸⁵ *Briefe*, Rom, 23. Sept. 1818, p. 98.

¹⁸⁶ Gemeint ist die Kapelle Nikolaus V. im Vatikan. *Briefe*, Rom, 12. Sept. 1818, p. 350.

hat die Kunst, der Verstand so entschieden Anteil, daß sich immer viel sagen läßt, hier ist aber alles wie die Offenbarung einer anderen Welt zu betrachten, den Maßstab, den wir für den unseren halten, hier anzuwenden, fällt mir gar nicht ein; wie man eine frische Rose oder Lilie nicht mit den Händen betastet, so könnt ich auch nicht, ohne Scheu und ohne das Gefühl zu verletzen, über die reinsten Ergießungen eines heiligen Mannes, über die ihm durch besondere Begnadung kundgewordene Gestaltung himmlischer Wesen mich äußern¹⁸⁷.“ Fra’ Angelico war ihm der Maler, der mit Kunstverstand nicht zu erklären, dem auf diese Weise nichts abzulernen war, dessen seelisch-zarte, fromme Wirkung man vielmehr nachempfinden mußte. Zartheit, Stille, Frommheit, Unberührtheit (Reinheit) waren die Wörter, mit denen er Fra’ Angelico’s Kunst zu fassen suchte. In eben demselben Brief erwähnte Schnorr seine Arbeit an der Hochzeit und erzählte dem Vater, daß er dessen, Ottiliens und sein eigenes Porträt den Gestalten hinter den Hochzeitsmusikanten geben wolle. So hatte Schnorr Fra’ Angelico sich als Vorbild der ersten römischen Jahre gewählt.

Und ebenso wenig wie Schnorr die Großgeformtheit der Kunst Raffael’s und Michelangelo’s aufgegangen war, genau so wenig hatte Schnorr das italienische Leben als ein umfassendes, in mächtigen, natürlichen Zusammenhängen bestehendes Leben erfahren wollen, ein Erleben der italienischen Welt, das zumindest dem gebildeten Deutschen nach der Drucklegung der *Italienischen Reise* als Bildungserlebnis keineswegs fremd blieb. Man vergleiche Goethes Ankunftsbrief aus Rom vom 1. November: „Meine Gedanken sind groß, zusammenhängend geworden ... Nun bin ich ruhig, für mein ganzes Leben beruhigt ... Wie moralisch heilsam ist es, unter einem ganz sinnlichen Volke zu leben ...¹⁸⁸“, Erlebnis- und Erfahrungsmomente, die eben das Große, die Großgeformtheit, das Gesamt, das in Zusammenhängen bestehende Leben zum Ausdruck brachten. Schnorr’s Erlebnisse waren eben anderer Art. Was ihn „aufregte“, war ein einzelnes, ein Detail in seiner Schönheit,

¹⁸⁷ *Briefe*, Rom, 23. Sept. 1818, p. 98.

¹⁸⁸ Goethe, *Italienische Reise*, I, Rom, 2. November 1786.

in seiner „Poesie“, seinem „natürlichen Schnitt“. Da war die schöne Albanerin auf dem Maultier, das „Häuserwesen“ oder „die Häuser, die man in alte Geschichten aufnehmen könnte¹⁸⁹.“ Immer jedenfalls war es das einzelne, das Detail, ein schönes Gesicht, Bäume oder Häuser.

Wie war Schnorr's Italienerlebnis dann im ganzen aufgebaut?

Zugrunde lag als ein antreibendes Moment: Italien als Sehnsucht, als ein Ziel, wohin er wollte, doch ohne zu wissen, was er dort wollte, ohne zwingende innere, an Italien gebundene Gründe. Nur äußere Gründe kannte er: Rom war der Ort, zu dem deutsche Künstler jetzt wandern mussten, einmal, um die dortige Kunst zu studieren, zum anderen Mal, um in der dortigen Gemeinschaft deutscher Künstler zu leben¹⁹⁰. Innere, ihn zwingende Gründe¹⁹¹ einer überreifen Begier, z.B. einen Mittelpunkt zu suchen, hatte Schnorr offensichtlich nicht. Er erzählte in seinem, Schnorr's Ankunftsbrief an den Vater den Hergang der Reise von Florenz nach Rom, und die Ursache seiner endlichen Abreise von Florenz war, daß Freunde ihm freundlich in Rom ein Zimmer gemietet und Holz bestellt hatten¹⁹². Im übrigen sei er froh, daß sein Landstreicherdasein ein Ende habe¹⁹³. So erreichte Schnorr Rom, Ziel einer vagen Sehnsucht.

Und die Sehnsucht wendete sich, sobald das Ziel erreicht war und die Sehnsucht dort keinen bedeutenderen Inhalt fand und sobald er die

¹⁸⁹ a) *Briefe*, Rom, 12. Sept. 1818, p. 349; b) *Briefe*, Rom, 13. Febr. 1818, p. 49; c) *Briefe*, Rom, 14. Febr. 1818, p. 51.

¹⁹⁰ Zum Leben Schnorr's in der deutschen Kolonie in Rom vgl. Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom*, Berlin 1927, II, p. 350 (Verweise auf I), und H. Schmidt, *Deutsche Romfahrer*, Leipzig 1903, p. 131; Otto Harnack, *Deutsche Künstler in Rom*, Weimar 1896. Auch *Briefe*, Rom, 12. Sept. 1818, pp. 350 sqq.

¹⁹¹ Vgl. Goethes Ankunftsbrief, *Italienische Reise*, I, 1. Nov. 1786: "... konnte ich mich entschließen, einen langen, einsamen Weg zu machen und den Mittelpunkt zu suchen, nach dem mich ein unwiderstehliches Bedürfnis hinzog. Ja, die letzten Jahre wurde es eine Art von Krankheit, von der mich nur der Anblick und die Gegenwart heilen konnte ..."

¹⁹² *Briefe*, Rom, 14. Februar 1818, p. 51: "... Die Hauptursache, warum ich Florenz schnell verließ, war, daß meine Freunde in Rom mir schon ein Zimmer gemietet und Holz gekauft hatten" (an den Vater).

¹⁹³ *Briefe*, Rom, 14. Februar 1818, p. 51.

Fremdheit der Stadt fühlte, ohne daß es ihm in den Sinn gekommen wäre, Stadt und Leben wirklich zu ergreifen, zurück und erfüllte ihn als Heimweh. Er fühlte sich in der Fremde, er fühlte sich in der Verbannung¹⁹⁴. Das Heimweh, das sich Sehnen nach den Seinen, den Freunden zu Hause nahm den Hauptteil seiner Briefe ein. Immer, immer wieder die Frage nach den Freunden, den Freundinnen daheim, nach deren Gesundheit, seelischen Zuständen; immer stand und blieb er in enger seelischer und tatsächlicher Verbindung mit den „Lieben daheim“¹⁹⁵. So spielte endlich auch die Heimkehr und das Heimkommen - nach Jahren des Lernens - eine große Rolle. Darauf wurde gehofft, für diesen Zeitpunkt wurden Pläne entworfen.

In der Stadt Rom wirkte sich dieses Heimweh dahin aus, daß er ausschließlich im Kreis der deutschen Kolonie, in der Isolation von allem Italienischen, allem Fremden, lebte. Vollkommen war er glücklich, sobald er mit Freunden zusammen in einem gemeinsamen Haushalt im Palazzo Caffarelli¹⁹⁶ leben konnte. Die Briefe nach Deutschland erschöpften sich fast ausschließlich in den Berichten über das Leben und Arbeiten der Deutschen unter den Deutschen in Rom. Auch die Berichte über eigene Kunsterlebnisse traten im Lauf der römischen Jahre fast vollständig zurück. Er lebte in der Kolonie. Neben dem Heimweh nachhause blieb als Rest ehemaliger Sehnsucht und durch das Heimweh mild gefärbt, jenes genannte Streben, Einzelelemente als poetisch gestimmte und abgelöste, als reine sich nahekomen zu lassen. Was Schnorr in Kunst und Leben Italiens suchte, waren diese Einzelheiten, die vom Seelischen allein bestimmt waren, die als Einzelheiten den Beschränkungen und Verknüpfungen der Zusammenhänge entrissen und

¹⁹⁴ *Briefe*, Rom, 11. Juni 1818, p. 77: „... Dein Bruder ist in Rom sehr vergnügt; eine auserlesene Zahl trefflicher Menschen (sc. der deutschen Kolonie), die er sich zu Freunden und Freundinnen zu machen das Glück hatte, verwandeln ihm das Rom, das ohne diese Menschen doch nur ein Verbannungsort für ihn sein würde ...”.

¹⁹⁵ Vgl. die Briefe Schnorr's in ihrer Gesamtheit, vor allem diejenigen an Ottilie aus diesen Jahren (*Briefe*, p. 77) und an Eduard (*Briefe*, p. 49).

¹⁹⁶ *Briefe*, Rom, 22. Februar 1820, p. 161 und pp. 163 ff. (an den Vater vom „Capitol”).

solcheart rein waren. Dieser Art den Umstrickungen der Wirklichkeit enthoben, überstiegen sie die Wirklichkeit und galten Schnorr als „poetisch“. Auch eine Komposition, wie Schnorr sein Bild durchaus nannte, war aus solchen Einzelheiten komponiert, in diesem einfachen, wörtlichen Sinn von Komponieren zusammengesetzt: der Tafelmeister mit seinem Gehilfen, die zwei Gruppen der Tafelnden, die Hauptgruppe des Wunders, der Obstträger, die beiden Brotträger, die huldigenden Greise, das Brautpaar, die Gevatterinnen, die Familie, der Mann, die Musikanten mit drei Stehenden.

3.

Wie nun aber wurden die einzelnen Personen innerhalb der Gruppen und diese selbst des Näheren aufgefaßt und dargestellt? Die Wundergruppe: jeder Affekt wurde gemieden, die Affekte, die das Handeln tragen bei Christus, wie auch Affekte, die die Reaktion tragen, das Staunen, das Erkennen, das Betroffensein bei den Anwesenden. Dargestellt wurde ein stilles, von Innen bestimmtes, nicht auf Zeigen von Macht, Kraft angelegtes Wirken, die Gesten Christi blieben an den Bereich seiner Person gebunden, dann leises Staunen, ein gläubiges Erkennen, ein ehrfürchtig-verhaltenes Anbeten der Anwesenden. Keine Person tritt aus dem Bezirk ihres Körpers heraus, in den Körperbezirk einer anderen Person ein. Jede Gefühlsäußerung wurde so leise und so zart wie möglich genommen. Das galt auch für die Tafelmeistergruppe, wo das genußvolle Anerkennen des guten Weines nur in den Mundwinkeln des Tafelmeisters erkennbar wurde und die leise Spannung der Erwartung sich nur im ruhig-abwartenden Dastehen des Mundschenk andeuten durfte. Verhalten, zurückhaltend, durch keinen Laut störend, sind die Gruppen der Tafelnden in der großen Loggia. Still, ohne eilige Bewegung, anmutig tun die Obst- und Brotträger ihren Dienst. Auch die Gruppe der drei Musikanten¹⁹⁷ wurde durch das träumende Versunkensein eines jeden für sich in die sie doch verbindende Musik charakterisiert. Hinter ihnen

¹⁹⁷ Nach Ansicht Andrews, a. a. O., die Porträts Ferdinand Oliviers und seiner Stieftochter Maria Hellers, Schnorr's späterer Frau.

eine nächste Dreiergruppe, zwei Männer, ein Mädchen, nebeneinander¹⁹⁸. Neben der Säule über ihnen ein einzelner Mann hinter der Loggienbrüstung, still, versonnen. Und die nur durch eine Säule von ihm getrennte Familie in derselben Laube nimmt ihn nicht wahr, eine Familie, in der die Frau vor ihrem Mann an der Brüstung steht, seinem Schulterkontur eingebunden, die Hände über die aufgestützte Hand ihres Mannes gekreuzt, der Umriß ihrer Köpfe stellenweise verschmolzen. Neben ihnen das Kind, das mit beiden Armen einen Weinstock umschließt, dessen Stamm sich in zwei Äste teilt, die sich im Laub dann wieder vereinigen¹⁹⁹. Die innige Verbindung von Mann und Frau und Kind wurde in dem Weinstock symbolisch angedeutet. Diese innige Verbindung wurde dargestellt und geschildert aber, ohne daß sich Blicke treffen. Die Gesichter sind ohne Momentanes, ohne individuelle Problematik: das Zusammengehören und das Bewußtsein dessen sollte als Stimmung dargestellt werden und als solche dasein, sonst nichts.

Auch wissen sie nichts von den Frauen, den Gevatterinnen neben ihnen, die auf das Brautpaar schauen, das unter einem Baldachin in der Rosenlaube sitzt. Frontal die Braut, beide Hände auf das linke Knie gelegt, sodaß die Linke offen liegt und die Rechte diese Offenheit bedeckt, die Augen niedergeschlagen. Der Mantelsaum um ihre Schulter trennt sie leicht von ihrem Mann, der neben ihr sitzt. Er hält ihr seine geöffnete Linke hin und wartet ruhig, daß sie ihre Rechte in seine Linke lege, sich ihm symbolisch übergebe. Mit Stille wurde Warten und Zögern geschildert; was vorgeht in den Seelen, war Schnorr wichtig. Zugleich wurden drei Zustände nebeneinander dargestellt: das Paar, die Familie, ein Bild der Zukunft, der Mann allein, ein Bild der Vergangenheit.

Zuletzt die Gruppe der Greise, denen es zukommt, dem jungen Paar zuzutrinken, durch eine Stütze der Laube abgesetzt, von wieder anderer seelischer Stimmung, ruhig und zurückgenommen, den Gruppen

¹⁹⁸ Porträt Schnorr's, seiner Schwester Ottilie und seines Vaters, vgl. frühere Anm.

¹⁹⁹ Porträt Maria Hellers, mit der Schnorr sich acht Jahre später, 1827, verloben wird, die 1819 zwölf Jahre alt war und die Schnorr als Siebenjährige kennengelernt hatte; sie wurde in der Hochzeit einmal als Mädchen und dann, über ihre Jahre weit hinaus, als Gattin und Mutter dargestellt. *Briefe*, 27. Juni 1827, p. 529.

des Tafelmeisters und der Tafelnden verwandt. Menschliches Dasein diesen seelischen Zuständen nach schildern zu können, das ist Schnorr's Eigentümlichkeit und Leistung.

Die Isolation aller Gruppen charakterisierte auch schon die zwei erhaltenen Vorzeichnungen zu der Hochzeit²⁰⁰.

Der Hauptunterschied zwischen der Zeichnung in Dresden und dem Karton in Frankfurt ist, daß auf der Dresdener Zeichnung die zweite Bildschicht mit Halle, Loggia und zugehörigen Personengruppen noch nicht vorhanden war. Auf der Dresdener Zeichnung ist die schroffe Teilung der rechten und linken Bildseite durch die Rückenfigur, den Baumstamm und den Brunnentrog auffällig. Diese Teilung der Bildhälften wurde weder im Karton noch im Gemälde ganz überwunden, sie wurde von Schnorr als Mangel empfunden. Die Gruppe der Weindiener auf der Dresdener Zeichnung wurde dann wesentlich geändert: eben die heftigen Gemütsbewegungen, die sich in der eindringlichen Bittgebärde des einen und in dem überraschten auf das Brunnenvasser Weisen des anderen Dieners zeigen, wurden aufgegeben: stilles, andächtiges Bewundern wurde schon im Frankfurter Karton Thema der Gruppe. Die wichtigste Änderung auf dem Karton aber war, daß der Boden verändert wurde, die Wundergruppe stand nun auf einem Steinboden, die Gruppe der Musikanten auf dem Rasen. Diese Unterscheidung verband das Wunder würdig mit der Architektur und verstärkte die Unterscheidung von Architektur und Natur. Die Musikanten und die hinter ihnen Stehenden wurden abgetrennt von den übrigen Gruppen, sie waren nun abseits und in der Natur, der Natur wurde auch der Platz des Brautpaares und der Platz von dessen Seitengruppen verbunden.

Im Gemälde wurde dann der Fehler im Segnen Christi als Segnen mit der linken Hand korrigiert und das Sitzen des Kindes im Familienbild geklärt. Verändert wurde die Braut, die dem Karton gegenüber nun

²⁰⁰ Die beiden Vorzeichnungen: a) Die Hochzeit zu Kana, 1818, Federzeichnung, Dresden, Kupferstichkabinett; b) Die Hochzeit zu Kana, Karton zu einem Ölgemälde, Frankfurt a. M., Städel. Beide veröffentl. Ewald Rathke, pp. 23 sqq.

(durch die Änderung des Kragens des Kleides und der Stellung ihrer Beine) schmaler, geschlossener, deren Wesen dadurch als züchtig betont ist. Verändert wurde endlich derjenige, der zur Wundergruppe hinzutritt, er erhielt eine neue Gewandung mit einer Tendenz zum Schmalen; dadurch ist sein rasches Hinzutreten betont. Zum Ausgleich wurde das Hinstreben im betenden Apostel geschwächt. Die Komposition des Kartons wurde im Gemälde bis auf diese Änderungen und Verbesserungen aber übernommen. Die Isolation der einzelnen Gruppen war bereits im Karton festgelegt. Die Darstellung seelischer Zustände, die in der Zeichnung in Dresden noch fehlte, wurde im Karton klar ausgeprägt und im Gemälde in Einzelzügen noch differenziert und stärker betont.

Betrachtet man die einzelnen Gruppen des Bildes, so lassen sich, mit einiger Vorsicht, auch Anklänge an Werke konkreter vorraffaelischer Künstler erkennen, die immer aber Anregungen blieben, nie klar übernommen wurden. Solche Anklänge betrafen die Auffassung der Personen, die Wahl von Motiven und von Kompositionsmitteln.

So dürfte Christus, für Schnorr eine schwierig darzustellende Gestalt²⁰¹, zwar nicht durch die italienische Kunst²⁰², aber von den frühen Niederländern angeregt sein. Vielleicht wäre an Memling²⁰³ zu denken. Das In-sich-Zurückgenommene der Gestalt, deren Unberührbarkeit und Untreffbarkeit sprechen ebenso dafür wie die schmale Höhe der Gestalt, die Klarheit der Gewandung, deren große und ruhige Faltenzüge (die Unterscheidung von Mantel und Kleid, die präzise Abhebung von Hals und Händen). Schnorr's Christus bleibt durch die am Körper haftenden Gebärden in sich gebunden und in sich gesammelt. Bei der Anordnung von Maria und Johannes zu den Seiten Christi bediente

²⁰¹ *Briefe*, Rom, 11. Juni 1818, p. 89: „Christus und die Apostel machen mir viel zu schaffen.“ *Briefe*, Rom, 29. Dezember 1820, p. 204: „... (die) Figur des Christus, weil diese am meisten der Nachsicht bedurfte.“

²⁰² Vgl. Rathke a. a. O.

²⁰³ Etwa an den Christus des Altares des Jüngsten Gerichtes in der Danziger Marienkirche, den Auferstehungs-Christus aus dem Leben Christi und Mariä, München, Alte Pinakothek.

sich Schnorr wohl eines Kompositionsmittels des Perugino, der in der Vision des hl. Bernhard (München, Alte Pinakothek) die begleitenden Engel seiner Maria in verwandter Weise beigeordnet hatte.

Das sitzende, singende Mädchen scheint dem Motiv nach der sitzenden Frau in der Predigt des Johannes des Täufers von Ghirlandaio (Florenz, Sta. Maria Novella, Chor) verwandt. Die Hintereinanderreihung der drei Zuschauer (Schnorr's, der Ottilie, des Vaters) dürfte durch die Reihe der Zuschauer auf der rechten Seite in der Lossagung vom Vater in Ghirlandaio's Franzlegende (Florenz, Sta. Trinità) angeregt worden sein. Die glückwünschenden Gevatterinnen scheinen den Frauen, die in der Geburt der Maria von Ghirlandaio (Florenz, Sta. Maria Novella, Chor) Anna den Wochenbesuch abstatten, verwandt, eher noch in der Heimsuchung desselben Zyklus den beiden äußerst rechts Stehenden. Der jugendliche Musikant unseres Bildes ist nun wieder im Wunder des hl. Franz von Ghirlandaio (Florenz, Sta. Trinità) dem Mann mit dem umgehängten Hut vergleichbar, der sich, gleicherweise zu seinem Nachbarn stehend, dem vor ihm Stehenden zuwendet und in dieser Situation zugleich betont Schlußfigur der Komposition ist.

Diese Beispiele mögen als Proben gelten. Es sind möglich scheinende Einzelableitungen aus den Florentiner Freskenzyklen Ghirlandaio's, die Schnorr zweifellos während seines Florentiner Aufenthaltes studierte²⁰⁴.

Über solche Einzelanregungen hinaus läßt sich eine Verwandtschaft in der Darstellung bestimmter Menschen und zwar derjenigen erkennen, die vom Hauptgeschehen nicht unmittelbar betroffen sind. Die Gevatterinnen aller Bilder (Schnorr's Hochzeit, Ghirlandaio's Mariengeburt und Heimsuchung) sind ganz ruhig, ohne Aktion in ihrem Dasein, ohne große innere Anteilnahme.

²⁰⁴ Andrews p. 110 spricht vom Einfluß der Fresken Benozzo Gozzoli's in der Medici-Hauskapelle in Florenz auf Schnorr's Hochzeit zu Kana. Diese Ansicht vermag ich nicht zu teilen, wie mir auch keine Beeinflussung Schnorr's durch andere Fresken Gozzoli's in Montefalco, San Gimignano oder durch die heute zerstörten im Camposanto in Pisa deutlich wird.

4.

Wie aber ist dann der zweifellos doch vorhandene Kompositionszusammenhang in der ‚Hochzeit‘ zu verstehen? Wie könnte man die Figuren- und Gruppenfolge in der ‚Hochzeit‘ lesen?

Ein junger Mann in Florentiner Tracht tritt, auf dem Wege zum Fest, hinzu, er verhält den Schritt, er schaut Kellermeister und Diener, die das Wasser in die Krüge gefüllt hatten, über die Schulter, er sieht und erfährt das Wunder. Diese Figur hat sicherlich die Funktion einer Anhebungsfigur. Seine Aufgabe hätte auch sein können mitzuhelfen, daß das Geschehen weiterwirke, d.h. z.B., durch Gesten und Blick das Wundergeschehen mit der Weinprobe als seiner ersten Folge zu verklammern; das geschieht nicht, im Gegenteil: sein Hinzutreten ist ein Dazwischentreten, beide anderen Gruppen werden getrennt, die Personen auf sich bezogen, und das Wundergeschehen, die Hauptaktion, von den Folgen abgehoben. Die Weinprobe ist demnach, obwohl als Folge, als ein zweites und isoliertes Geschehen zu verstehen. Damit ist der Grundcharakter beschrieben: das Fehlen von Überleitungen in der Komposition, dadurch die Wirkungslosigkeit der Aktionen der Einzelgruppen, selbst der Hauptgruppe auf die anderen Gruppen. Jenes Prinzip der Zusammenhangsbildung, das unter anderen Gesichtspunkten schon betrachtet wurde.

Der Anhebung (Hinzutretender), der Hauptgruppe (Wunder), der Nebengruppe (Weinprobe) wurden auch die Gruppen der Tafelnden, die die Komposition nach links beschließen, nicht unmittelbar verbunden, sie wurden nur mittelbar verbunden, indem einige leere Flaschen und leere Becher weisen.

Die Wundergruppe, der Hauptteil der Komposition, wurde rechts durch den knienden Apostel kompositionell beschlossen und durch den Laubenpfosten begrenzt. Wiederum fand durch Obst- und Brotträger eine nur mittelbare Verbindung zu den Hintergrundgruppen statt. Dieses war nun zwar eine sinnfällige Verbindung: Obst und Brot werden von Christus her, der die Weinnot aufhebt, zu den Brautleuten getragen. Doch auch dieser Bezug bleibt einer des Inhalts, ebenso wie derjenige der Zecher zur Wundergruppe, er wurde nicht durch die Komposition

deutlich gemacht, denn die Brotträger wurden zwischen Lauben- und Treppenfosten isoliert, nicht einmal ein Blick der anderen trifft sie und keine Geste deutet auf sie. Vom Bereich des Wunders getrennt, stehen auch die Musikanten, als Schluß der Komposition nach rechts, als Gruppe isoliert, jedoch untereinander verbunden: der Lautenspieler überragt die beiden Jüngeren, das zu seinen Füßen sitzende Mädchen und den ihm zugewandten Jüngling, der die Schlußgruppe der Komposition seinerseits abschließt. Die Musikanten endlich werden begleitet von der Reihe der drei Stehenden.

Die brottragenden Knaben führen zum Brautpaar in die höhergelegene Laube, nach links schließen sich die huldigenden Greise an, nach rechts in Folge Gevatterinnen, Familie und Mann.

Um es nochmals zu betonen: Die Anhebung (Hinzutretender), der Hauptteil (das Wunder) und der Schluß (kniender Apostel) der Hauptszene lassen sich ausmachen, der dann weitere Szenen mit eigenen Kompositionsfolgen nach rechts und links angeschlossen wurden, ohne Überleitungen von einem Kompositionsteil zu einem anderen.

Gibt es denn dann überhaupt kompositionelle Zusammenfassungen? Einmal und hauptsächlich dadurch, daß der Hauptteil (das Wunder) in der Bildmitte der Form eines Dreiecks eingeordnet wurde, dann wurden weitere Gruppen rechts wie links auf gleicher Fußbodenhöhe und gleichgewichtig koordiniert und die Vordergrundgruppen durch die unter einander wiederum gleichgewichtigen Reihen der Hintergrundgruppen überfangen. Verbindendes Motiv, einer Schnur vergleichbar, an der Kugeln aufgereiht wurden, war die Architekturgliederung: der Terrassenboden und die Wiese in Vorder- und Mittelgrund, der Laubengang und die Loggienreihe im Hintergrund. Innerhalb dieses Architekturgerüsts (vergleichbar einer Bühne, auf der gleichzeitig Geschehendes in verschiedenen Stockwerken und in mehreren Abteilungen gespielt bzw. gezeigt wird) wurden die Gruppen so der Haupt- und Mittelgruppe bei- und zugeordnet, daß das Bild in seiner Gesamtheit gleichmäßig gefüllt erscheint. Und diese Füllung ist keineswegs nur ästhetisch, Sinnzusammenhänge sind evident. In einem sehr mittelbaren Sinn, unter Beobachtung der kompositionellen

und geistigen Isolierung der Teile, sind alle Personen durch ihr Dasein dem Wunder Christi verbunden. Gerade darin, daß jede Gruppe sich selbst, d.h. ihr Thema, vollständig darstellt, geschieht die Gleichgewichtigkeit der Komposition.

Für die architektonische Ordnung der Hochzeit Schnorr's hat Rathke die Reliefs der Geschichte Jakobs und Esaus und der Geschichte des Empfangs der Königin von Saba aus der zweiten Baptisteriumstür des Ghiberti zum Vergleich herangezogen²⁰⁵ und in der Architektur- und Personendisposition eine Übereinstimmung zwischen dem Bild Schnorr's und den Reliefs erkannt. Wichtiger sind allerdings die Unterschiede. Ghiberti setzte unter Bögen in die Hintergrundsarchitektur drei Szenen der Geschichte: die lagernde Rebecca, die das Gespräch Isaaks und Esaus im Vordergrund belauscht, auch den Kopf dorthin wendet, sodann den zur Mutter Rebecca auf deren Geheiß hineilenden Jakob und dann Jakob, der Rebecca das geschlachtete Böcklein weist. Diese drei Szenen, die im Frauengemach, von der Geschichte her also im Hausinnern spielen, wurden in die Intervalle zwischen den drei Vordergrundsgruppen: plaudernde Frauen, Isaak mit Esau, Isaak mit Jakob und Rebecca, eingesetzt; sie wurden also an Stellen angebracht, wo ein Platz im Gang der Erzählung des Vordergrundes ausgespart wurde. D.h. dieselben Personen, die auch im Vordergrund agieren, sieht man in den Szenen des Hintergrundes, räumlich getrennt, künstlerisch durch den Rhythmus der Erzählung aber mit den Szenen des Vordergrundes verbunden. In der Hochzeit sind umgekehrt aber die einzelnen Gruppen zeitlich-inhaltlich zusammengehörig, sie wurden jedoch durch die genannten Architekturmotive künstlerisch getrennt.

Auch der Vergleich der räumlichen, örtlichen Situation des Brautpaares der Hochzeit Schnorr's mit Ghiberti's Empfang der Königin von Saba erscheint nicht unbedingt überzeugend²⁰⁶. Dort stehen Salomo und die Königin von Saba im Zentrum des Reliefs und zwei Menschengruppen wurden beidseits auf zwei Ebenen in der Art von

²⁰⁵ Rathke p. 31 sqq.

²⁰⁶ Rathke pp. 31 sqq.

Chören dem Paar durch Hinwendung und Blickrichtung zugeordnet und zwar so, daß die linke Gruppe als Anhebung, das Paar aus König und Königin als Hauptteil und die rechte Gruppe als Schluß der Komposition fungieren und eine durchlaufende Komposition gegeben ist. Alle Personen wurden auf das geistige Zentrum, das zugleich das Zentrum der Komposition ist, hin orientiert. Gerade dieses aber ist der wesentliche Unterschied zur Hochzeit (Isolation der einzelnen Gruppen, keine Orientierung der einzelnen Gruppen auf die Haupt- und Mittelgruppe hin.)

Diese Unterschiede zur Kunst der Renaissance werden bestätigt, wenn man die Freskenzyklen Ghirlandaio's in Sta. Maria Novella, Florenz, heranzieht. Wir konnten zwar Übernahmen an Motiven feststellen, müssen jedoch erkennen, daß Übernahmen oder auch nur Anklänge an die Raumkomposition des Ghirlandaio nicht zu sehen sind. In der Vertreibung Joachims aus dem Tempel ist das geistige Zentrum auch das Zentrum der Komposition, der Priester hinter dem Altar; er ist es, zu dem die Opferträger von beiden Seiten hinkommen, von dem Joachim von einem anderen Priester weggetrieben wird. Auch die Heimsuchung desselben Zyklus zeigt eine solche Orientierung zur Mitte. Maria und Elisabeth begegnen einander im Zentrum, die Gruppen ihrer Dienerinnen folgen dieser Begegnung mit Blick und Gebärde, sie sind allein auf die beiden Mütter hin orientiert. In diesem Bild bleibt das gesamte Geschehen auf einer einzigen Ebene, während die Mitte in Joachims Vertreibung, der Priester, komplizierter ist und sternenförmig nach vier Seiten wirkt. Eine Übereinstimmung mit der Architektur- bzw. der Raumkomposition in Schnorr's Hochzeit ist in keinem Beispiel festzustellen.

Eher könnte man ein Cassone-Bild Filippino Lippi's²⁰⁷ heranziehen, das den ersten Besuch Esthers bei König Ahasver darstellt. Wie Schnorr zu beiden Seiten einer schweren, vorgezogenen Mitte und eines Brunnengevierts eine leichte Loggia links und Pergola rechts

²⁰⁷ Esthers erster Besuch bei Ahasver, Holz, 47 x 138 cm, Chantilly, Musée Condé; ehem. im Palazzo Torrigiani in Florenz.

zurückgesetzt zeigte, in denen man die Nebenpersonen (links auch Tafelnde) sieht, so zog auch Filippino den schweren Thronsaal in der Mitte vor und setzte auf beiden Seiten eine lichte, helle Loggia zurück, durch die man links die Tafelnden beim Mahl des Ahasver und rechts beim Mahl der Vasthi (Esther 1,3 und 1,10) sieht. Aber auch hier treten die Unterschiede hervor und Schnorr's Eigentümlichkeit. Filippino ließ nicht nur Stücke der Vordergrundsarchitektur auf beiden Seiten am Rande des Bildes wiederum sehen und festigte so das Bild gegen die Ränder und schloß es weiterhin nach oben, statt mit lichtem, weitem Himmel, der Schnorr's Bild wesentlich bestimmt, mit Gebälk, Fenstersims und Kapitellen ab, auch nach oben festigend, sondern die Architekturglieder, was entscheidend ist, trennen nicht auf sich konzentrierte, von anderen abgehobene Figurengruppen, sondern sie überschneiden die Figuren, die optisch gegen sie anlaufen, anknien, sich wie zufällig vor und hinter ihnen vorbeibewegen. Man vergleiche besonders die jeweils links Tafelnden und, wie Schnorr's Personen den Architekturgliedern ihren Rücken zukehren.

Ein Rückblick läßt deutlich werden: Als Hauptcharakteristikum der Hochzeit ist der Zusammenschluß kleinerer und größerer Personengruppen und deren strikte Isolierung von Nachbargruppen zu erkennen, wobei die Grenzmarkierungen durch Architekturen gebildet werden. Dieses Prinzip des Komponierens konnte bei früheren Bildern Schnorr's nicht festgestellt werden. Schnorr's Absicht war, in seinem ersten italienischen Bild, der Hochzeit, ein exemplarisches Werk zu schaffen, das seine in und durch Italien veränderten Kunstanschauungen ausdrücken sollte. Schnorr's Italienerlebnis war derart beschaffen, daß er italienisches Leben als Fülle von „poetischen“ Einzelheiten erlebte, und aus der italienischen Kunst war es Fra' Angelico vor allem, der ihm durch die zarte, fromme Reinheit, durch die Stille seiner Kunst vorbildlich schien. Wieweit Schnorr's Italienerlebnis, auch in der gesellschaftlichen Isolation, der Bindung des in Italien fremd Gebliebenen an die Familie daheim, an die Freunde in Deutschland, in der Hochzeit aufscheint, wurde erörtert.

Einer abschließenden Bemerkung zur Hochzeit als „Meisterwerk“ soll eine kurzer Blick auf eine gleichzeitige Zeichnung Schnorr's, den Dreikönigszug²⁰⁸, vorangehen. Gleichzeitig mit der Arbeit an der Hochzeit zeichnete Schnorr im Salon der Frau von Quandt in Rom an den Winterabenden 1819 beim Tee die sogenannten Theeblätter²⁰⁹. Das größte der Blätter mit der zugleich reichsten und kompliziertesten Komposition stellt den Zug der drei Könige²¹⁰ dar. Die Könige reiten ihrer Straße, die in die Ferne hineinführt, entlang. Am Straßenrand ein wanderndes Paar²¹¹, weder durch Blick noch durch Geste den Königen verbunden, im Garten und vor dem Haus rechts und links der Straße Menschengruppen, in verschiedenem Tun beschäftigt, jede für sich, von den Nachbargruppen abgeschlossen, auch nicht den Zug der Könige bestaunend. Rechts im Bildmittelgrund zwei Männer unter einem Loggienbogen, die nach ihrer Anordnung und in der Beziehung zur Loggia dem einzelnen Mann und der Familie in der Hochzeit sehr wohl zu vergleichen sind. Um es kurz zu machen: der Dreikönigszug, gleichzeitig entstanden, ist ein Bild anderen Inhaltes, anderen Bildaufbaues, es zeigt in der Bildung seiner Menschengruppen aber eine verwandte Isolation und in der Darstellung der beiden jungen

²⁰⁸ S. Helmut May, „Zu Schnorr von Carolsfelds künstlerischer Entwicklung“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 12/13, 1943, 259-288.

²⁰⁹ May, a. a. O.

²¹⁰ May p. 280, Abb. 186, Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

²¹¹ May p. 281. In dem wandernden Paar sind nach der Ansicht Mays Johann Gottlieb von Quandt und dessen Frau Bianca dargestellt. Das Gesamtthema der Zeichnung ist schwierig zu deuten. Dem Zug der Drei Könige folgt das wandernde Paar, zu ihm stoßen von der linken Bildseite Gruppen von Pilgern. Alle wandern nach Bethlehem, während Johannes d. T. zu den noch Lauschenden vom kommenden Erlöser spricht. In den Gruppen der Mädchen der rechten Bildhälfte können vielleicht die Klugen und Törichten Jungfrauen dargestellt sein – so auch Mays angedeutete Ansicht (p. 280). Die Klugen Jungfrauen üben die Werke der Barmherzigkeit: Hungernde speisen, Dürstende tränken, Nackte bekleiden, während die Törichten weltlichem Tun - Musik und Spiel - obliegen. Der Sinn der Darstellung wäre die große Wanderung der Menschen nach Bethlehem, während der sie die Werke der Menschen, kluge und törichte, hinter sich lassen. Das Blatt trägt die Datierung: d. 24. Dez. 1819 und war sicherlich Schnorr's Weihnachtsgeschenk für seine Gönner.

Männer sogar ein Pendant zu bestimmten Gruppen der Hochzeit; auch wenn man im Dreikönigszug die besondere Reinheit und Stille des Gesamteindrucks, die Geklärtheit der Komposition der Hochzeit vermisst.

Die trennende Ausbildung in der Komposition der Hochzeit, dieses „Meisterbildes“, zu einzelnen Teilen hin, die Schnorr anstrebte, ging so weit, daß wir in diesen Einzelteilen sogar verschiedene Bildgattungen und Bildtypen, nebeneinander gereiht, erkennen können. Die beiden Bildtypen, das Halbporträt eines Mannes hinter einer Brüstung mit einer auf der Brüstung liegenden Hand und das Bildnis in Halbfigur eines Paares hinter einer Brüstung mit auf der Brüstung sitzendem Kind, dürften der venezianischen Malerei, genauer vielleicht Bellini, entnommen sein. Das Brautpaar mit den zutrinkenden, alten Männern und den Gevatterinnen gehört zur Gattung des Repräsentationsbildes. Die zechenden Hochzeitsgäste links finden sich in ihrer Anordnung und in der Schilderung ihres Tuns in der Gattung der *Cena*-Darstellungen Veronese's vorgebildet, der Kellermeister und die Gehilfen, die Weinprobe, erkennt man als Genre. Und das Thema der Musikanten wurde in den Konzerten der venezianischen Malerei, vielleicht in denen Bellini's und Giorgione's, als Bildgattung vorgebildet und von dort übernommen. Und der siebte und Hauptgegenstand, die Darstellung des Wunders, gehört der Bildgattung des Historienbildes zu. Man konstatiert also Bildtypen: Männerporträt, Familienporträt; und Bildgattungen: Gastmahl, Genre, Konzert und Historienbild.

Durch die klare Ausbildung der einzelnen Bildgattungen und Bildtypen in der Hochzeit nebeneinander, deren klare Trennung voneinander, wurde der durchgeklärte Eindruck des Bildes mitbewirkt. Hinzu trat als verbindendes Element der allen Einzelgruppen und allen Bildgattungen gemeinsame seelische Ausdruck der Würde, Reinheit, Stille, des In-sich-Ruhens.

Eine besondere Bedeutung dieses Bildes liegt darin, daß die Einzelteile der Komposition zu solchen einzelnen Bildtypen und Bildgattungen durchgeklärt wurden und damit als Kunstwerke im Kunstwerk auftraten. Gerade hierin liegt die besondere Stellung des

Werkes unter den Bildern Schnorr's. So wurde es wahrhaft zu einem Musterbild, das Schnorr zugleich in der Beherrschung der verschiedenen Gattungen und auf einmal auswies. Die Probleme, die sich daraus wiederum ergaben, daß die Gattungen hier isoliert und wie Kunstwerke im Kunstwerk verbunden auftraten, können nicht mehr Gegenstand dieses Aufsatzes sein.

Manet: das Studium von Figuren, Gruppen und Gruppenzusammenhängen in der erzählenden Malerei Italiens, am Beispiel Gozzoli's²¹².

Wohl dem Rat seines Lehrers Thomas Couture²¹³ folgend, reiste Manet 1853 zum ersten Male nach Florenz. Im November 1857 wiederholte er die Reise, dieses Mal zu einem ausgedehnten Studienaufenthalt. Die während dieser Aufenthalte entstandenen Zeichnungen veröffentlichten Rouart und Wildenstein²¹⁴, wobei sie die Zeichnungen nach nicht

²¹² Für aufmerksame Durchsicht des Manuskriptes und manche Anregungen danke ich Dr. Wolfger Bulst, Kunsthistorisches Institut in Florenz.

²¹³ Manet trat 1850 in das Schüleratelier Thomas Couture's ein und arbeitete dort bis 1856. Couture hatte sein Schüleratelier 1847 - nach dem großen Ausstellungserfolg der Römer der Verfallszeit - eröffnet. Bereits in der offiziellen Ankündigung wies Couture auf die Grundlagen seiner Lehre der Malerei hin: 1. Distanzierung von der klassischen (Ingres) und ebenso von der romantischen (Delacroix) Richtung und 2. genaues und ausführliches Studium der Kunst der Griechen, der Meister der italienischen Renaissance und der niederländischen Schule. Gerade dieses Studium, durch fleißiges Zeichnen und Kopieren vertieft, würde die Schüler befähigen, sowohl die Wunder der Natur als auch die Ideen der eigenen Zeit in "noblem und gehobenem Stil" darzustellen. Diese Grundregeln, die Couture später in seinen *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris 1867, niederlegte, dürfte Manet gut gekannt haben. Die Aufforderung Couture's, geführt von der Natur und den großen Meistern der Vergangenheit, zu malen und sein Rat: "des études [gemeint sind die nach alten Meistern und nach antiken Skulpturen] étoient indispensables pour vous donner un bon langage. Maintenant vous le possédez, parlez; mais parlez pour raconter votre temps" (*Méthode* p. 253) dürften Manet in seiner Lehrzeit ebenso wie in seinem späteren Werk bestimmt haben.

Vgl. zum Verhältnis Couture - Manet: Albert Boime, *Thomas Couture and the Elected Vision*, New Haven 1980, pp. 457 sqq. und 473 sqq. und zu Couture's Schüleratelier: idem, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, 1. Aufl., London 1971, pp. 85 sqq.

²¹⁴ Denis Rouart et Daniel Wildenstein, *Edouard Manet, Catalogue raisonné*, Band II, Lausanne 1975, im Folgenden zitiert: R.-W.

identifizierten Meistern in einen eigenen Abschnitt aufnehmen²¹⁵. Dort finden sich fünf Zeichnungen, die im Département des Arts Graphiques des Louvre unter den Inventarnummern R.F. 30.324, R.F. 30.330, R.F. 30.336, R.F. 30.338 und R.F. 30.348 verwahrt werden. Die Vorlagen für diese fünf Zeichnungen konnten nun doch im Werk Benozzo Gozzoli's ermittelt werden, und zwar waren sie in seinem Freskenzyklus zur Geschichte des Alten Testaments an der nördlichen Längswand des Camposanto in Pisa zu finden.²¹⁶

Während dieser Italienreise arbeitete Manet hauptsächlich in Florenz nach den Werken der Meister der Früh- und der Hochrenaissance: nach Fra Angelico, Ghirlandajo, Fra Bartolomeo und vor allem nach Andrea del Sarto. Die Anzahl der Zeichnungen läßt darauf schliessen, daß sich Manet intensiv mit Andrea's Zyklus der Johannesgeschichte im Chiostro dello Scalzo, mit dem des Filippo Benizzi, mit den Fresken der Geburt der Maria und der Ankunft der Könige im Chiostro dei Voti der SS. Annunziata und mit der Madonna del Sacco im Chiostro dei Morti desselben Konventes auseinandersetzte.²¹⁷ Er zeichnete also nach Werken berühmter Maler,

²¹⁵ R.-W. pp. 40 sqq. "Dessins d'après les maîtres, 1853 –1856", pp. 60 sqq.: "Maîtres non identifiés No.71 – 138". Alain de Leiris, *The Drawings of Edouard Manet*, Berkeley 1969, veröffentlichte Manet's Zeichnungen in Auswahl.

²¹⁶ Die Fresken des Camposanto, sowohl die von Benozzo Gozzoli wie auch die der anderen Künstler, wurden im Krieg 1944 zerstört. Über die Sicherung der Sinopien und über die Restaurierung vgl. Mario Bucci, in: Piero Sampaolesi, M.B., Licia Bertolini, *Camposanto Monumentale, Affreschi e Sinopie*, Pisa 1960. Wegen der schwierigen Lesbarkeit ikonographischer Details aus den Sinopien stützte ich mich auf die Aufnahmen von Alinari P.2. No. 8811, P.2. No. 8792 und P.2. No. 8794 in großformatigen Vergrößerungen.

²¹⁷ Den weitaus größten Teil der Zeichnungen Manet's von seiner italienischen Reise verwahrt das Département des Arts Graphiques des Louvre. *Manet nach Fra Angelico*: R.F. 30.316, 30.326, 30.331, 30.339 und 30.340; *Manet nach Ghirlandajo*: R.F.30.319, 30.320, 30.342, 30.343, 30.345 und 30.379; *Manet nach Andrea del Sarto*: R.F. 30.288, 30.290, 30.293, 30.295, 30.298, 30.304, 30.305, 30.309, 30.329, 30.333, 30.334, 30.341, 30.344, 30.351, 30.358, 30.359, 30.360, 30.366, 30.368, 30.370, 30.372, 30.379, 30.375, 30.376, 30.458, 30.508. Zwei weitere Zeichnungen *nach Andrea del Sarto* befinden sich im Cabinet des Estampes der Bibliothèque

insbesondere nach Andrea, der durch einen Essay Stendhal's berühmt geworden war. Aber Manet studierte eben auch Benozzo Gozzoli, dessen Wandgemälde wiederum Stendhal rühmend in dem Kapitel "La Peinture après Masaccio" seiner *Histoire de Peinture en Italie* charakterisiert hatte.²¹⁸

Nationale; in Privatsammlungen eine *nach Fra Angelico* und eine *nach Ghirlandajo*, eine letzte *nach demselben* im Museum Boymans van Beuningen in Rotterdam.

Zum Studium Manet's nach den Wandgemälden von Andrea del Sarto vgl. Éric Darragon, *Edouard Manet*, Paris 1991, p.33 sowie die nachfolgende Abhandlung der Verfasserin "Manet: die Metrisierung in einigen Figurenbildern und ihre Herkunft aus der Malerei Italiens".

²¹⁸ Stendhal (Henri-Marie Beyle) hatte 1821 das Fragment über Andrea del Sarto geschrieben, das allerdings erst 1867 - also postum - in den *Mélanges d'Art et de Littérature* veröffentlicht wurde. 1817 erschien sein Buch *Histoire de la Peinture en Italie* anonym, 1825 dann mit Verfasseramen, 1831 folgte eine weitere Ausgabe, später eine vierte. Die erste Édition complète erschien 1868. Livre 2 aller Ausgaben enthält in Chapitre XXIII "De la Peinture après Masaccio" einen Beitrag über Benozzo Gozzoli, der dessen Kunst charakterisiert und dabei auf die Wandgemälde im Camposanto eingeht, ohne allerdings diejenigen Fresken ausdrücklich zu erwähnen, nach denen Manet dann zeichnete. Jedenfalls ist Gozzoli genannt, ausführlich behandelt und auf die Fresken im Camposanto als dem "Grand magasin de la peinture" hingewiesen. Zitat nach *Histoire de la Peinture en Italie. Seule Édition complète*, Paris 1868, p. 96 sqq.: "Pour Gozzoli, élève d'Angelico, il eut le bon esprit d'imiter Masaccio. On peut même dire qu'il le surpassa dans quelques détails, comme la majesté de édifices qu'il plaçait dans ses tableaux, l'aménité des paysages, et surtout par l'originalité des ses idées vramant gaies et pittoresques. Les voyageurs vont voir à la maison Ricardi, l'ancien palais de Médicis, une chapelle de Gozzoli fort bien conservée. Il y mit une profusion d'or rare dans les fresques, et une imitation naïve et vivre de la nature, qui le rend précieux aujourd'hui: ce sont le vêtements, les harnachement des chevaux, les meubles, et jusqu' à la manière de se mouvoir et de regarder des figures de ce temps-là. Tout est vendu avec une vérité qui frappe.

Les ouvrages les plus renommés de Gozzoli sont au Campo-Santo de Pise, dont il peignait tout un côté, travail effrayant dont les Pisans le récompensèrent en lui faisant élever un tombeau près de ses chefs-d'œuvre. L'Ivresse de Noé et la Tour de Babel sons les subjects qui m'ont le plus arrêté. Je croivais que leur auteur peut être placé immédiatement après Masaccio, tant le variété des physionomies et attitudes, la beauté d'un coloris brillant, harmonieux, enrichi du plus bel outremer, rendent bien la nature. Il y a même de l'expression, surtout dans ce qu'il a fait lui-même; car il se fit aider par quelque peintre sec, auquel j'attribue des figures d'enfants bien dignes du quatorzième siècle (1)."

Die fünf genannten Zeichnungen nach Gozzoli wurden mit schwarzem Bleistift auf Blättern im Format 28,8 x 21,2 gezeichnet und sind durchweg hochformatig. Das Format ist das für die Zeichnungen Manet's auf der italienischen Reise geläufige, und man darf annehmen, daß unsere Blätter zu einem der Skizzenbücher gehörten, die Manet auf dieser Reise benützte.²¹⁹ Die ursprüngliche Folge der Blätter innerhalb des oder der Skizzenbücher ist nicht mehr klar, ersichtlich aber ist, daß das oder die Skizzenbücher vor der Inventarisierung im Département des Arts Graphiques des Louvre aufgelöst wurden.²²⁰ Es wird noch zu klären sein, ob Manet nach den Fresken des Benozzo Gozzoli im Camposanto selbst oder nach den von Lasinio 1832 publizierten Nachstichen zeichnete²²¹. Vergleicht man Lasinio's Nachstiche mit den Fresken, so

Und Stendhal's eigene Anmerkung No. 1: "Ce Campo-Santo est la grand magasin des érudits de la peinture comme, à Bologne, l'abbay de Saint-Michel in Bosco."

1913 wies Paul Arbelet nach, daß Stendhal Luigi Lanzi's *Storia Pittorica della Italia* ausgeschrieben hat. S. Paul Arbelet, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagats de Stendhal*, Paris 1913. Stendhal's Kapitel XXIII mit der Passage über Benozzo Gozzoli ist eine fast wörtliche Übernahme aus Lanzi. Vgl. die von Martino Capucci besorgte Lanzi-Ausgabe, Florenz 1968, pp. 119sqq. Und 1824, also für Manet faßbar, übersetzte Armande Dieudé Lanzi ins Französische: *Histoire de la peinture en Italie*, Paris 1824. Manet hatte also zwei Möglichkeiten, sich über Gozzoli zu unterrichten; doch kann angenommen werden, daß im Schüleratelier Couture's wie auch im Freundeskreis Manet's (Antonin Proust, Charles Beaudelaire, später dann Emile Zola) Stendhal's Werk bekannter war als die Dieudé'sche Übersetzung und daß letztlich der Anstoß zum Studium italienischer Renaissance-Malerei ein doppelter gewesen sein könnte: die klare Forderung Couture's und - indirekt vielleicht - die Kenntnis des Werkes von Stendhal.

²¹⁹ Die Zeichnungen Manet's nach den Werken in Florenz, also nach Andrea's Johanneszyklus und dessen Fresken in den Chiostri von SS. Annunziata, nach Ghirlandaio's Fresken in S. Maria Novella, nach denen des Fra Angelico in San Marco, nach den Altartafeln des Fra Bartolomeo in Lucca und in den Uffizien, nach Luca's della Robbia Cantoria, haben alle dasselbe Format 28,8 x 21,2 und dürften denselben Skizzenbüchern angehört haben.

²²⁰ Ein Vergleich der Inventarnummern der Zeichnungen von der italienischen Reise im Département des Arts Graphiques zeigt deutlich die dadurch entstandenen Ungereimtheiten.

²²¹ *Pitture a Fresco del Camposanto diseguate da Giuseppe Rossi ed incise dal Prof. Cav. G. P. Lasinio Figlio*, Florenz 1832, Taf. 25, 27, 36 (französische Ausgabe: Florenz 1833). Anders als der Titel erwarten läßt, dürfte Giovanni Paolo Lasinio sich

stellt man fest, daß Lasinio die Figurenfolge, die Abstände zwischen den Figuren, den architektonischen oder landschaftlichen Hintergrund zwar präzise wiedergab; aber es ist nicht zu übersehen, daß die Personen meist schlanker, zierlicher, ja gestreckter sind. Lasinio war in der Wiedergabe von Gesichtsausdruck und Gesten deutlich schwächer: z.B. der im Original, die Fotos belegen dies, von Ruhe und Güte geprägte Gesichtsausdruck des Pharao in der Jugendgeschichte Mosis wurde gleichmütig, ja langweilig, die wegstossende, wegdrückende Geste des Mannes links in derselben Szene wurde deutlich kraftloser. Diese Hinweise mögen als erste Unterscheidungen genügen.

Rouart-Wildenstein gaben der Zeichnung R.F. 30.324²²² den Titel "Deux Figures drapées, l'une de face, tête penchée (le Christ?), l'autre de dos avec une calotte sur la tête, personnage que l'on retrouve dans: Le Christ au milieu d'une foule." Manet zeichnete eine männliche Figur, halbfrontal, in einem weiten Mantel mit angedeuteten Begleitfiguren hinter ihrer rechten Schulter und eine zweite männliche Figur, vom Rücken gesehen, in reich fallendem, weitem Mantel. Beide Figuren lassen sich im Wandgemälde von der Jugendgeschichte des Moses finden.²²³

Gozzoli hatte links im Wandgemälde erzählt, wie der kleine Mosesknabe, der am Hofe des Pharao aufwuchs, den Pharao einmal, als dieser ihn auf seinem Arm trug, die Krone vom Haupt nahm²²⁴. Manet

auf die ca. viermal so großen Tafeln gestützt haben, die sein Vater nach denselben Fresken radiert hatte, wie auch die jeweils fehlende rechte Hand am Kopf des jungen Mannes unter der rechten Arkade beweist. *Pittura a fresco del Campo Santo di Pisa intagliate da Carlo Lasinio*, Florenz 1812, Tafeln nicht gezählt.

²²² Bleistift 28,8 x 21,2 cm; R.-W. Kat Nr. 93; de Leiris Kat. Nr. 71.

²²³ Pisa, Camposanto, nördliche Längswand, obere Reihe. Nach der Zählung durch Bucci No. 51. Die entsprechende Sinopie befindet sich heute im Museo del Camposanto.

²²⁴ Die Bibel berichtet diese Begebenheit nicht. Flavius Josephus, *Antiquitates Iudaicae* II, IX, 7; *Sefer Ha-Aggadah* (hebräisch), ed. Hayyim Nahman Bialik und Yehoshua Hana Rawnitzky, Tel Aviv 1987. Benützt wurde die kommentierte Auswahlübersetzung unter demselben Titel von Chaim Pearl, Tel Aviv 1988. Für die Überprüfung des englischen Übersetzung am hebräischen Text danke ich Eran Tiefenbrunn, Tel Aviv University. Pearl: S.70: "Even Pharaoh used to kiss him and

nun zeichnete - auf diesem Blatte unter Weglassung des zentralen Geschehens in Gozzoli's Bild - die Anhebungs- und die Schlußfigur dieser Szene. Der Mann links – Gozzoli's Anhebungsfigur - hat sich bei dem skandalösen Vorgang über seine Schulter zu seinem Hintermann gewandt, hört aufmerksam auf dessen Rede und stößt in erstarrender Erregung seine Rechte, im Handgelenk abgewinkelt, mit Handteller und gespreizten Fingern nach unten. Abwenden und Hören, Erschrecken und Vonsichweisen sind das Thema der Anhebung. Und genau dies: aufmerksames zur Seite nach hinten Hören, empörtes Runterstossen von etwas, das nicht sein darf, interessierte Manet. Mit schnellen Strichen umriß er die Figur im Mantel, ließ die reich differenzierte Faltendrapierung unbeachtet, wandte dafür alle Aufmerksamkeit auf den Gesichtsausdruck, auf die Geste der Hand. Soweit ließ Manet das Gewanddetail unbeachtet, daß er den Mantel dieses Mannes und den Saum des Mantels des hinter ihm Stehenden, die Gozzoli deutlich getrennt hatte, verunklarend ineinander zeichnete. Klar aber ist die

fondle him. Once the baby Moses took the king's crown and put it on his own head. Some astrologers of the king saw what happened and they exclaimed: 'We are afraid of what we just have seen. It is a bad sign. Perhaps this is the one we foretold would usurp your power and authority.' They advised the child's execution, by one means or another. But fortunately Jethro was there and he said: 'This infant has no sense and doesn't know what he did. Test him and fetch a tray of gold and a tray of bright embers. If he stretches out his hand to touch the gold, then kill him - he could be dangerous'." Mit dem Einspruch Jethro's, Moses' späterem Schwiegervater, beginnt die zweite Episode, die Gozzoli in die Mitte seines Wandgemäldes - der Kronenbegebenheit also nachfolgend - setzte. Die Übereinstimmung der Darstellung Gozzoli's mit dem Sefer Ha-Aggadah ist besonders auffallend, da sie von der Überlieferung des Flavius Josephus abweicht. Sefer Ha-Aggadah fährt fort: "'But if he touches the live coals then it is proof that it is a senseless infant and is harmless'. They agreed and straight away they fetched the two trays. Moses looked and made to touch the gold. But the angel Gabriel intervened and moved his hand to the embers. Moses took hold of one bringing it to his mouth and he burned his tongue. As a result he became a stammerer.'" Gozzoli hatte ausschließlich das Anbieten von glühender Kohle, nicht aber das von Gold und das Greifen nach der Kohle dargestellt. Zur Wahl zwischen Gold und glühender Kohle vgl. dagegen Giorgione's Feuerprobe des Moses, Florenz, Uffizien. Manet studierte übrigens auch nach diesem Gemälde und zwar die Tochter des Pharao mit dem Mosesknaben auf einem Blatt mit zwei Frauen, die ein Kind halten: R.F. 30.321, R.-W. Kat. Nr. 63.

Schulter - zwei kräftige, abgesetzte Eckstriche. Hier sitzt der erste Kraftimpuls der Geste. Manet betonte weiter das Handgelenk, den angehobenen Handrücken mit den gespreizten fünf Fingern, betonte die Fußspitze darunter, die den Ausdruck der Hand nochmals - als Gegengewicht - stärkt. Gozzoli hatte zwischen Fuß und Handgelenk eine belichtete Mantelpartie gegeben – Manet vereinfachte dies und intensivierte sie zugleich durch die freie Fläche, die ein Querhaken teilt und so nochmals Hand und Geste betont. Später, 1867 ließ Manet den General Mejia in der Erschießung Kaiser Maximilians (Mannheim, Kunsthalle) eine ähnliche Handbewegung machen: der von Kugeln tödlich Getroffene stößt seine Rechte, im Schmerz zur Faust verkrampft, nach unten; aber Mejia's Hand hat kein Widerlager im Fuß, keine visuelle Antwort in einem Gewandhaken - sie geht ins Leere.²²⁵ Manet steigerte diese Bewegung, deren Vorform also vielleicht die Geste der Anhebungsfigur des Gozzoli ist - auch der Mejia ist übrigens Anhebungsfigur - mit einer ihm sonst fremden Dramatik zum Äußersten.

In Manet's Studie nach Gozzoli steht über der hellen Gewandbahn der Kopf, nach links zu seiner rechten Schulter und nach hinten zu den sprechenden Begleitern in hörender Aufmerksamkeit gewendet. Der fest geschlossene Mund, die intensiv blickenden Augen unter geraden Augenbrauen verstärken den Eindruck der Intensität. Gozzoli hatte die linke Seite des Mannes zwar hell und belichtet gegeben - Manet aber gab sie als helle und leere Fläche, nicht eingehend auf Gozzoli's reiches Faltenarrangement, und steigerte eben dadurch die

²²⁵ Edouard Manet, Die Erschiessung des Kaisers Maximilian von Mexiko, 1867, Öl auf Leinwand, 252 x 355 cm, Mannheim, Kunsthalle. Zur Problematik von Entwurf und Ausführung vgl. Michael Wilson, *Manet at Work*, London 1983, pp. 28 sqq.; zur Entstehungsgeschichte des Gemäldes: Douglas Johnson, "The French Intervention in Mexico: A Historical Background"; und Juliet Wilson-Bareau, "Manet and the Execution of Maximilian", *The Execution of Maximilian*, ed. Juliet Wilson-Bareau, London 1992. Einen kritischen Überblick der wissenschaftlichen Literatur zum Werk Manet's gab in der deutschen Aufsatzsammlung zu diesem Gemälde und der Ausstellung in Mannheim Michael F. Zimmermann, "Il faut tout le temps rester le maitre et faire ce qui amuse", *Edouard Manet, Augenblicke der Geschichte*, ed. Manfred Fath und Stefan Germer, München 1992.

Wirkung der Geste. Die Körperseite rechts gab auch er dunkel durch flüchtige Querschraffierung und ließ den rechten, in den Mantel gehüllten Arm, dessen Situierung Gozzoli ganz klar zeigte, ungeklärt: Manet interessierte die Körperhaltung, die Gebärde, der Gesichtsausdruck, kurzum die Darstellung einer Emotion, einer seelischen Bewegung, die ihren Ausdruck in der körperlicher Bewegung fand.

Die männliche Rückenfigur rechts in der Zeichnung ist eine Studie nach der prachtvollen, in ihrer Festigkeit die Kompositionsfolge beruhigenden Schlußfigur der Szene in Gozzoli's Bild. Mit der Situierung der Füße, den schwingenden Bogenfalten des Mantels, den Rundformen des Kragens und des Mützenbandes hatte Gozzoli eine Figur, die Links und Rechts zu binden vermag, geschaffen, die nach rechts weiterleitet zur nachgesetzten, zweiten Schlußfigur und nach links überführt zum bärtigen Alten unter dem Arkadenbogen ihr gegenüber, vielleicht Jethro, und - über eine Distanz - zum Schwertpagen des Pharao und damit zur zentralen Gruppe. Das interessierte Manet hier nicht. Er zeichnete die Rückenfigur eines Stehenden und die reiche Drapierung seines Mantels: links fällt die Kaskade der Falten, rechts beschließt der gerade Fall des Mantels die auf wichtige Formelemente reduzierte mittlere Partie des Mantels. Manet war hier das Standmotiv wichtig, das breite, feste, mächtige Stehen, das er eher verstärkte, so wie ihm in R.F. 30.334 nach Andrea del Sarto, die große Figur eines in die Szene schreitenden Mannes wichtig gewesen war.²²⁶

Betrachtet man den Nachstich Lasinio's, so ist die Abschwächung der Geste und die Nivellierung des Gesichtsausdruckes augenfällig. Man darf daraus wohl schliessen, daß Manet, der gerade diese Züge Gozzoli's herausarbeitete, nach den Wandgemälden selbst zeichnete. Details, wie z.B. die Vereinfachung der Mütze der Rückenfigur zu einer knapp anliegenden, ungeschmückten Kappe durch Lasinio, die Manet gegenüber Gozzoli nicht vornahm, bestätigen dies. Fesselte Manet also in der linken Figur der Zeichnung R.F. 30.324 die Darstellung einer seelischen Erregung durch Gestik und Ausdruck, so in

²²⁶ R.-W. Kat. Nr. 17.

der rechten die Darstellung eines festen, mächtigen, ruhigen Stehens, welchen Gegensatz er in der Anhebungs- und der Schlußfigur des Gozzoli erkannte, heraushob und wie zu einer Gruppe in ein Gleichgewicht zueinander setzte. Die Figuren stehen also auf drei Ebenen im Gegensatz zu einander: als Charaktere in Bezug auf den Bildinhalt, als Enface- und Rückenansichtsfigur thematisch und als Anhebungs- und Schlußfigur einer Kompositionseinheit. Beide Figuren zeichnete Manet mit einer Kraft und Unmittelbarkeit, welche vielleicht sogar die der Vorlage übertrafen und in der langen Reihe seiner Zeichnungen nach italienischen Wandgemälden selten sein dürfte.

Rouart-Wildenstein gaben der Zeichnung R.F. 30.338 den Titel "Le Christ au milieu d'une foule, tenant un enfant dans le bras". Manet studierte auch hier nach dem Wandgemälde der Jugendgeschichte Moses von Gozzoli. Wiederum beschäftigte er sich mit dessen linker Szene, der im Fresko zwei weitere folgen. Die drei Szenen spielen vor und in großangelegter Architektur, jede hat ihre eigenen Architekturmotive, jede wurde durch Zäsuren von der Nachbarszene deutlich getrennt, jede hat ihre Anhebungs- und Schlußfiguren, jede ist für sich und in sich geschlossen. Zugleich schaffen die Architekturen und Personengruppen des Hintergrundes, wie Bindeglieder, Übergänge. Zeichnete Manet in R.F. 30.324 die Anhebungs- und Schlußfiguren, so wählte er in R.F. 30.338 die Hauptgruppe der Szene und zeichnete den Pharao mit dem kleinen Moses auf dem Arm, zu seiner Linken den Pagen, der das Schwert hält, Zeichen der Herrscher- und Richtergewalt des Pharao, um die es in der Geschichte geht. Zu seiner Rechten, ihm nachgestellt, eine junge Frau, wohl seine Tochter, die ja den Mosesknaben fand und aufzog, mit einem kleinen Mädchen, vielleicht der Schwester des Moses Mirjam. Eine Frau mit Kopftuch, der Prinzessin und dem Pharao nachgestellt, vielleicht die Mutter des Moses, die, unerkant eingeführt, als Amme ihren eigenen Sohn nähren konnte, und noch ein letzter Page, dem ersten nachgestellt, - sie alle stehen eng um den Pharao vor dem Hauptbogen einer Arkade. Hinter dem Schwertpagen geht ein Pfeiler hoch, von dessen Kämpfer ein Bogen nach rechts schwingt, vor dem die rechte Gruppe steht: ein junger Mann, der sich erstaunt an den Kopf faßt, und ein

bärtiger Greis, der das Geschehen kommentiert.²²⁷ Die Rückenfigur des Mannes im reichen Faltenmantel rechts, die Manet in der anderen Studie interessierte, überschritt er hier, ebenso wie er jene Enface-Figur links noch anschnitt. Manet hatte beide durchaus im Gedächtnis und charakteristisch gegenwärtig: er zeichnete den Ellbogen im Mantelbausch der linken, wie er - ausgeführter - Faltenkaskade und linke Rückenseite der rechten gab. Das blieb angedeutet, er konzentrierte sich aber auf den Hauptteil, die eigentliche Begebenheit. Die Gruppe Pharao und Mosesknabe brachte Manet dabei durch kräftige, besonders Kopf, Schulter und Arm des Pharao betonende Striche in den Vordergrund: lange, runde Linien umreißen den gebeugten Arm, die Schulter und den Kopf, kurze, gerade Parallelstriche markieren wichtige Körperpartien wie Schultergelenk und Armbeuge oder markieren auch den Ansatz der Stege der Röhrenfalten des Gewandes. Besonders kräftig sind die Striche, die die Gestalt des Pharao nach rechts begrenzen, die Figur so in sich konzentrieren und betont von dem nebenstehenden Pagen abgrenzen. Der großen Form des linken Ärmels hält die des rechten die Waage, um die Breite der Gestalt, die bereits in der Fußstellung angelegt ist, noch zu steigern. Auch hier scheint Manet energischer und kraftvoller als Gozzoli zu charakterisieren.

Sehr genau folgte Manet Gozzoli in der Charakterisierung des Wesens des Pharao: das gemäßigte Staunen, in der gehobenen rechten Hand ausgedrückt, die Sorgsamkeit, mit der er das Kind in seinem Arm trägt und mit der linken Hand hält, auf deren schmale Rücken das Händchen des Knaben ruht. Den ruhig-gütigen Ausdruck des Gesichtes verstärkte Manet noch ein wenig zu liebevoller Fürsorglichkeit.

²²⁷ Flavius Josephus II, IX, 4 sq. nennt die Tochter des Pharao Thermutis und die Mutter des Moses Joachebed. Ausführlich wird die Schönheit und Anmut des Mosesknaben gepriesen. Sefer Ha-Aggadah nennt ebenfalls Joachebed, berichtet ausführlich über die Tochter des Pharao, jedoch ohne Namen. In dem bärtigen Greis, der neben dem Pagen steht und mit deutender Geste erklärt, könnte man Jethro erkennen (Sefer Ha-Aggadah p. 70). Eine Übereinstimmung der Darstellung mit den beiden genannten Quellen ist evident.

Ob Manet die Szene nun erkannt hat, den Vorwurf, die Geschichte kannte, als er sie zeichnete, bleibt fraglich. Immerhin sah er den zyklischen Kontext und ein paar Worte des Titulus wie "Moise" und "Faraone" mochte er haben lesen können. Doch bleibt auffallend, daß Manet den rechten erhobenen Arm des Moses, der im Fresko in seinem Ansatz gut zu erkennen ist, unbeachtet ließ. Der Unterarm und die Hand, mit der das Kind die Krone des Pharao greift und hält, und die Krone scheinen im Fresko, bevor Manet nach dem Wandgemälde zeichnete, herausgefallen gewesen zu sein, sie waren von Lasinio aber noch exakt wiedergegeben worden: ein Beweis dafür, daß Manet nach dem Original zeichnete, - aber auch ein Hinweis darauf, daß Manet möglicher Weise die Begegnung nicht mehr erkannte.

Weitere Unterschiede zu Lasinio kommen hinzu, z.B. folgte Manet Gozzoli in der Platzierung der erhobenen Hand des Pharao, Lasinio setzte sie deutlich tiefer. Die Augen des Schwertpagen stehen bei Gozzoli etwas über der Höhe des Handrückens des Pharao, bei Lasinio stehen sie deutlich höher, bei Manet aber tiefer. Den Abstand zwischen dem Pagen (bei dessen Ellbogen) und der Rückenfigur rechts wiederholte Lasinio richtig, Manet verringerte ihn deutlich. Gozzoli hatte eine gesteigerte Unmittelbarkeit durch den Einfall gewonnen, bekanntlich damit eine alte Tradition aufnehmend, einzelne Personen auf die untere Rahmenleiste des Bildes treten zu lassen, darin aber folgten ihm weder Lasinio noch Manet. Wobei hinzugefügt werden muß, daß Manet in allen seinen Zeichnungen nach italienischen Vorbildern die Figuren deutlich tiefer in den Raum setzte, als es die Vorlage angab, z.B. auch in den Zeichnungen nach der Sängerkanzel des Luca della Robbia.²²⁸

Gozzoli hatte seine Figuren, wie auf einer Bühne, nebeneinander angeordnet, wobei er die kompositionellen Hauptfiguren hier in eine gemeinsame räumliche Schicht gesetzt hatte: so folgen einander Anhebungsfigur links, der Pharao und die schließende Rückenfigur rechts. Nicht so Manet. Er stellte in unserem Blatt den Pharao mit dem Mosesknaben deutlich mehr nach vorn als die Schlußfigur. Darüber

²²⁸ Vgl. R.F. 30.433, 30.459, 30.513, 30.519; R.-W. Kat. Nrn. 57, 59 - 62.

hinaus betonte er diese Hauptgruppe durch die kräftigere Strichführung. Und er zeichnete die sie umgebenden Nebenfiguren mit leicht aufgesetztem, dünnerem Strich, sodaß sie auch optisch zurücktraten.

Schon nach der Betrachtung der zweiten Zeichnung wird deutlich, daß Manet zwar kopierte, nachzeichnete, zugleich aber durchaus selbständig die Komposition bedachte, änderte und selbständig die Charakterisierung überprüfte und modifizierte - vielleicht den eingangs zitierten Rat Couture's dabei erinnernd. Schließlich ist zu betonen, daß dieses Blatt das einzige unter den erhaltenen Zeichnungen von der italienischen Reise ist, auf dem eine vielfigurige Szene dargestellt wurde, das einzige Zeugnis also von Manet's Studium grösserer Figurenzusammenhänge in der italienischen Malerei.

Rouart-Wildenstein katalogisierten die Zeichnung R.F. 30.348²²⁹ unter dem Titel: "Trois têtes superposées. Enbas, le Christ, en haut, un jeune homme avec le doigt sur la tempe (saint Jean?). Le Christ se retrouve dans: Le Christ au milieu d'une foule, dessin n° 94".

Manet studierte die Köpfe der Anhebungsfigur und des Pharao in eben derselben Szene noch einmal je für sich. Die Studie des Knabe links oben auf dem Blatt konnte nicht identifiziert werden, jedenfalls ist es keine nach dem Knaben mit der Stirnbinde unter dem Arkadenbogen in dieser Szene.

Wenn man den Kopf in der Mitte dieses Blattes und die andere Fassung desselben, den Kopf der linken Figur auf R.F. 30.324, mit demjenigen in Gozzoli's Fresko vergleicht, so fällt auf, daß Manet beide Mal den Kopf breiter und viereckiger zeichnete, der des Gozzoli ist schmaler, die Nase ist länger. Die beiden Köpfe derselben Figur von der Hand Manet's aber sind unter einander sehr verschieden: der Kopf im Zusammenhang mit der ganzen Figur auf R.F. 30.324 ist jugendlicher, die Augen sind schmaler und länglicher, die Brauen sind gerade Striche, im Gesamten ist der Kopf dem Vorbild Gozzoli's näher, als es der ältliche, aus runden Formmotiven gebaute, für sich studierte Kopf auf 30.348 ist mit den runden, kleinen Augen, der knolligen Nasenspitze und

²²⁹ Blei 28,8 x 21,2; R.-W. Kat. Nr. 92; de Leiris Kat. Nr. 72.

den betonten niedergezogenen Mundwinkel; in beiden Zeichnungen aber distanzierte sich Manet von der Auffassung Gozzoli's, der seinem Kopf einen ablehnenden, verschlossenen Gesichtsausdruck gab. Den Ausdruck des Kopfes des Pharaos steigerte Manet in dieser Studie (R.F. 30.348) zu einer Christus verwandten Milde gegenüber der erwähnten vornehmen und ruhigen Gelassenheit bei Gozzoli. Verglichen mit dem Pharaokopf der Szenenstudie (R.F. 30.338) ist ein ähnlicher Unterschied in der Auffassung zu bemerken: auch hier ist die Strichführung weicher, weniger energisch, die Neigung des Kopfes vielleicht stärker. Beide Einzelstudien der Köpfe auf R.F. 30.348 erscheinen schwächer, weniger zügig und kraftvoll als die innerhalb der ganzen Figuren auf R.F. 30.338 und R.F. 30.324.

Rouart-Wildenstein gaben der Zeichnung R.F. 30.336²³⁰ den Titel: "Femme et enfant tenant chacun un plateau, costumes Renaissance". Manet hat diese Zweiergruppe aus dem Wandgemälde Benozzo Gozzoli's mit der Darstellung der Geschichte des Abraham und der Hagar herausgezeichnet.²³¹ Das Fresko befand sich in der unteren Reihe an der nördlichen Längswand des Camposanto.²³² In der rechten Szene des Bildes, dem Gastmahl des Abraham und der Drei Engel unter dem Eichbaum, tragen Diener, hintereinander schreitend, Speisen auf. In dem vordersten Knaben und der ihm folgenden Dienerin erkennt man das Vorbild für Manet's Zweiergruppe.

Gozzoli gliederte diese Szene des Gastmahles in drei Teile: Abraham und die Drei Engel und ein Speisediener um den Tisch ganz rechts, die vor das Zelt tretende Sarai mit ihrer Dienerin der Mitte und die

²³⁰ Blei 28,8 x 21,2; R.- W. Kat. Nr. 90, de Leiris Kat. Nr. 125.

²³¹ Gozzoli folgte in diesem Wandgemälde der Bibel genau, die sowohl die Abraham-Hagar-Geschichte wie die Erscheinung der Drei Engel und das Gastmahl unter der Eiche ausführlich schildert: Gn. 16, 1-11 und Gn. 18, 1-9. Flavius Josephus berichtet die Hagargeschichte II, X, 4 und die Erscheinung der Drei Engel II, XI, 1, nicht aber das anschließende Mahl. Sefer Ha-Aggada p. 39 stimmt in der Hagargeschichte und der Engelererscheinung mit Flavius Joseohus überein und verzichtet ebenfalls auf eine Schilderung des Mahles.

²³² Benozzo Gozzoli, Abraham und Hagar, 3,45 x 8,63 m; Bucci Nr. 40. Die entsprechende Sinopie befindet sich heute im Museo del Camposanto.

Reihe der auftragenden Diener links. In dieser Reihe tritt nun - nach Größe und Bedeutung - die Gruppe der Dienerin und des ihr vorangehenden Knaben deutlich hervor. Beide tragen Schüsseln mit Speisen. Gozzoli bindet die beiden zu einer Gruppe durch die Höhenstaffelung von Knabe und Frau, durch das Seitlichsetzen des Knaben knapp vor die Frau und - entscheidend- durch die Kopfwendung des Knaben nach links, zur geometrischen Mitte der Gruppe. Deutlich ist die Absetzung zu den hinteren Speiseträgern durch den Abstand, zu der linken Szene Die Drei Engel erscheinen Abraham durch die Motive Fels, Bäumchen und Tiere, von der Gruppe der vor das Zelt tretenden Frauen durch den gerafften Zeltvorhang und von der Mahlszene durch die Motive der Eiche und den geradkantigen Zeltvorhang.

Manet konzentrierte sich auf diese Zweiergruppe aus Dienerin und dienendem Knaben, die durch die Staffelung der Körpergrößen und das schräge voreinander Hergehen auffallend ist. Manet zog also diesmal eine Gruppe aus einem größeren Zusammenhang in einer Komposition heraus und charakterisierte sie als solche. Dabei verzichtete er auf füllendes und schmückendes Beiwerk: auf das Zicklein und die Steine zwischen den Beinen des Buben, die ihm zugehören, und natürlich auf den gerafften Zeltvorhang zwischen Bub und Frau, der der fernerer Gruppe zugehört. Den Gesichtsausdruck deutete Manet nur an, die Wiedergabe von Kleinigkeiten auch an Kleidung und Gerät vermied er. Mit großen, lockeren Strichen umriß er die Personen, sich auf ihr Miteinander und ihr Voreinanderhergehen beschränkend und ihre Verbundenheit zur Gruppe betonend. Durch das Vermeiden von füllenden Details kräftigte Manet die Enzelfiguren, wie er zugleich ihre Abstände präziserte. Damit zeichnete er in einer Weise nach dem Vorbild, wie er es auch in anderen Zeichnungen auf der italienischen Reise praktizierte: in R.F. 30.379 Besucherin und knieende Dienerin nach Ghirlandaio's Geburt der Maria, in R.F. 30.331 die heiligen Dominikus und Hieronymus nach Fra Angelico und in R.F. 30.366 die äußerst rechts

stehenden Männer nach der Johannespredigt von Andrea del Sarto.²³³ In der erstgenannten Zeichnung verzichtete Manet etwa auf die Wiedergabe der reichen Wandvertäfelung, in der zweiten auf die der Zwischenfigur und in der dritten auf die des Kopfes eines dritten, dazwischenstehenden Zuhörers. Schließlich wäre noch auf die kantigen, kurzen und kräftigen Striche hinzuweisen, die charakteristische Details der Kleidung in Kurzform geben und die Manet, wie auch die vorher besprochenen Zeichnungen zeigen, häufig benützte. Im Vergleich mit Lasinio's Nachstich wäre wieder auf die Unterschiede in der Körperbildung hinzuweisen: Lasinio's Bub ist zierlicher, dünnbeiniger; Manet dagegen folgte Gozzoli und zeichnete einen festen und kräftigen Buben; Lasinio's Dienerin ist gestreckter, ihr Oberkleid rundum in gleicher Höhe aufgebunden, Manet gab das Oberkleid vorne hochgegürtet und folgte damit Gozzoli.

Bei den Studien nach der Jugendgeschichte des Moses interessierten Manet die beiden korrespondierenden Figuren von Kompositionsanhebung und Kompositionsschluß und die Form der vielfigurigen Mittelgruppe, zusammen interessierte ihn die Komposition einer ganzen geschlossenen Szene. In der Studie nach der Geschichte des Abraham und der Hagar R.F. 30.336 war es eine von Gozzoli dargestellte Zweiergruppe, die Manet aus einem größeren Kompositionszusammenhang herausnahm und sie, dem Vorbild folgend, in ihrer Eigenheit charakterisierte.

Rouart-Wildenstein beschreiben die Zeichnung R.F. 30.330²³⁴ folgendermaßen: "Soldats luttant, deux hommes casqués ayant l'air de lutter (?) dans la partie gauche de la feuille. Dans la partie droite, un jeune homme de profil en pourpoint Renaissance. En bas et en travers, silhouette d'homme de dos sur un socle." Weiterhin sind, weder von Leiris noch von Rouart-Wildenstein erwähnt, links von dem jungen Mann

²³³ R.F. 30.379, 28,8 x 21,2, Bleistift, R.-W. Kat. Nr. 39. Ebenda R.F. 30.331, 28,8 x 21,2, Bleistift, R.-W. Kat. Nr. 49. Ebenda R.F. 30.366, 28,8 x 21,2, Bleistift, R.-W. Kat. Nr. 18.

²³⁴ R.F. 30.330, 28,8 x 21,2, Bleistift, R.-W. Kat. Nr. 89; de Leiris führt diese Zeichnung nicht auf.

Kopf und Brust eines Pferdes mit breitem Brustgurt und weiter, teils auf dem Rücken des Ringenden und teils neben diesem die Sitzgruppe einer jungen Frau und eines Mannes zu erkennen. Manet zeichnete dieses Blatt mit allen seinen Figuren nach Benozzo Gozzoli's Wandgemälde Abraham und Lot in Ägypten auf der nördlichen Längswand des Camposanto²³⁵. Das Fresko stand in der Folge des Zyklus in der unteren Reihe, neben dem mit der Darstellung der Geschichte Abrahams und Hagers und war also für Manet ebenso leichter und bequemer sichtbar als die höheren.

In der linken Blatthälfte sieht man die Gruppe der beiden Ringer, dies ist eine Studie nach den zwei miteinander kämpfenden Knechten des Abraham und des Lot vorne äußerst rechts im Fresko.²³⁶ Manet griff also auch hier - wie in R.F. 30.336 - eine Zweiergruppe aus einer größeren Szene heraus. Übrigens ist diese Studie neben dem Gemälde der Erschießung Kaiser Maximilians und der kolorierten Federzeichnung Die Barrikade die einzige Darstellung von Gewalttätigkeit im reichen Werk Manet's. In großzügigem und schnellem Linienfluß skizzierte Manet die

²³⁵ Benozzo Gozzoli, Abraham und Lot in Ägypten, 3,15 x 7,75 m, Camposanto, nördliche Längswand, untere Reihe, Bucci Nr. 38. Die entsprechende Sinopie befindet sich im Museo del Camposanto.

²³⁶ Gn. 12, 1-20 berichtet über die Reise Abrahams und Sarais nach Ägypten, über den Aufenthalt Sarais am Hofe des Pharao, und Gn. 13, 1-10 über den Streit der Hirten Abrahams und Lots um bessere Weideplätze. Das im Gemälde dargestellte Gespräch des Pharao, vielleicht als Werben um Sarai zu deuten, erwähnt Gn. nicht; da heißt es kurz und bündig: "Es sahen sie (die Sarai) auch hohe Palastbeamte und rühmten sie dem Pharao. Da wurde die Frau in den Palast des Pharao gebracht." (Gn. 12, 15). Flavius Josephus II, VIII, 1 schilderte die Reise und das heftige Begehren des Pharao nach Sarai: "Und so wurde der König Pharao, der...sie zu sehen heftig verlangte, von dem Wunsche erfüllt, sich ihrer zu bemächtigen." Eine Deutung des Mannes als Pharao vermag bei der Jugendlichkeit des Werbenden nicht ganz zu überzeugen. Andererseits sprechen Reitknecht, Pferd und Gefolge – Josephus spricht ausdrücklich von der Reise des Pharao – für diese Deutung. Auch ist in den Texten ausschließlich von einem Interesse des Pharao an Sarai die Rede. Weiter berichtet Josephus II, XVIII, 3 von dem Streit der Hirten. Sefer Ha-Aggadah beschreibt zwar den Streit der Hirten, p. 34, erwähnt aber kein Gespräch des Pharao mit Sarai, auch nicht dessen Wunsch, sie zu besitzen. Keine der drei angeführten Quellen berichtet also über ein Zusammensein des Pharao mit Sarai inmitten der Herden des Abraham.

beiden Kämpfenden. Der eine, der uns den Rücken zukehrt, steht mit gegrätschten Beinen fest und packt seinen Gegner an Kopf und Haaren, um ihn niederzubeugen, dieser umfaßt mit seinem linken Arm die Schulter des anderen, um das zu hindern und ebenfalls um ihn niederzuzwingen. Im Fresko hat er den rechten Arm erhoben - Lasinio gab eine zum Niederschlag erhobene geballte Faust präzise wieder -, Manet aber ließ diese Partie im Unklaren. Wie in Blatt R.F. 30.338 bei der Stelle zwischen der Hand des Mosesknaben und dem Haupt des Pharao, so gibt es auch hier eine Fehlstelle im Fresko, die Manet dann unklar ließ, ein weiterer Beweis dafür, daß Manet nach den Wandgemälden selbst und nicht nach Lasinio's Stichen studierte.

Wie erwähnt ist teils überdeckt, teils unter und neben den Ringenden, ein Paar zu erkennen. Es ist die flüchtig skizzierte, dann aber liegengelassene Studie des Paares rechts von der Bildmitte. Der werbende Pharao hat sich auf ein Knie niedergelassen und spricht mit erhobener Rechter zu der, mit im Schoß verschränkten Händen, dasitzenden und zuhörenden Frau Abrahams, Sarai. Offensichtlich galt Manet's früheres Interesse diesem Paar, jedenfalls begann er damit, wurde dann aber von seinem Interesse an der Gruppe der Ringenden abgezogen. Auf der rechten Blattseite, aber höher, sieht man einen jungen Mann; es ist eine Studie nach dem eleganten Pferdeknecht des jungen Pharao.²³⁷ Manet deutete auch das zugehörige Reitpferd mit seinem breiten Brustgurt, daß der Elegant im Fresko mit der Rechten hält, in der richtigen Distanz an. Es stimmt auch die räumliche Distanz zur Werbung um Sarai, so mochte Manet's erstes Interesse den beiden zusammen gehörenden Gruppen miteinander gegolten haben, die in verschiedenen räumlichen Schichten im Bild nebeneinander stehen. Im Unterschied zu der Studie nach der Gruppe der Kämpfenden gab Manet den Pferdeknecht mit den eckigen,

²³⁷ Bernhard Degenhart - Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 - 1450*, Teil I, Berlin 1968, vol. II, pp. 490sq., Kat. Nr. 470, vol. IV, Tafl. 339a nehmen eine Zeichnung aus dem Umkreis des Benozzo Gozzoli (Uffizien 70 E) auf, die den Mohrenkönig einer Anbetung in der Haltung zeigt, die der Pferdeknecht in unserem Fresko einnimmt und die wiederum auf Reliefdarstellungen und auf eine Zeichnung (Veste Coburg) zurückgeht.

kurzen Strichen, die aus den bereits vorgestellten Zeichnungen bekannt sind. Diese knappe Strichführung entspricht durchaus dem Charakter des Pferdeführers, wie Gozzoli ihn dargestellt hat, dessen jugendlicher Straffheit, dessen Aufmerksamkeit und dessen graziöser Eleganz. Das Pferd nun wieder skizzierte Manet mit runden und weichen Kurven, sein Auge mit kurzen, unruhigen Strichen.

Dann drehte Manet das Blatt und zeichnete äußerst rechts, für die erste Sicht also am unteren Blattrand quer, eine männliche Rückenfigur; es ist eine Studie nach dem Hirten, der, auf einem kleinen Erdhügel stehend, sich auf seinen Stab stützt und auf seine vor ihm weidenden Schafe schaut, im Fresko rechts, links neben der Gruppe der Kämpfenden.

Dieses Blatt (R.F. 30.330) ist in der Folge der Blätter von der italienischen Reise eher ungewöhnlich. Manet pflegte sonst nicht so viele Einzelstudien auf ein Blatt in mehr oder minder ungeordnetem Zusammenhang zu zeichnen. Seine Studien dieser Jahre zeichnen sich im Gegenteil durch eine ausgeprägte Bildhaftigkeit aus, d.h. auch, daß er seine Figuren auf die Blattmitten bezog. Diese ordnende Blattmittellinie fällt dann entweder mit der Körperachse einer der dargestellten Figuren zusammen oder mehrere Figuren wurden so angeordnet, daß sie sich gemeinsam auf die Bildmitte beziehen. In R.F. 30.336 entspricht die Körperachse des voranschreitenden Buben, in R.F. 30.338 der betonte Gewandkontur des Pharaos rechts und darüber der Mosesknabe und darüber der aufgehende Bogen dieser Mittellinie des Blattes. Und dies gilt nicht nur für Manet's Zeichnungen nach Gozzoli. Einige andere Beispiele mögen genannt sein: R.F. 30.325, R.F. 30.331, R.F. 30.319 und 30.344²³⁸. Darüber hinaus ist R.F. 30.330 eines der wenigen Blätter von der italienischen Reise, in denen Manet's Arbeitsfolge abgelesen werden kann. Er zeichnete hier zuerst das Liebespaar, vielleicht auch schon den Pferdeknecht und das Pferd; fasziniert jedenfalls dann von der Gruppe

²³⁸ 28,8 x 21,2, Bleistift; R.F. 30.325 nach Fra Bartolomeo, R.-W. Kat. Nr. 52; R.F. 30.331 nach Fra Angelico, R.-W. Kat. Nr. 49; R.F. 30.319 nach Ghirlandaio, R.-W. Kat. Nr. 38; R.F. 30.344 nach Andrea del Sarto, R.-W. Kat. Nr. 13.

der Ringenden änderte er seinen Plan und studierte diese. Schließlich galt sein Interesse dem Hirten, den er auf dem noch frei gebliebenen Platz des Blattes quer zeichnete.

Hier seien einige Bemerkungen zum Zeichenstil des jungen Manet im Vergleich mit dem des Thomas Couture und zu beider Verhältnis zu ihren Vorbildern angefügt. Aus dem Zeichnungsbestand Couture's sind einige Handzeichnungen nach Gemälden älterer Meister erhalten. Zwei erscheinen in unserem Zusammenhang besonders aufschlußreich: die eine nach Jacques Louis David's Sabinerinnen, die andere nach der Krönung der Maria de' Medici von Peter Paul Rubens²³⁹. Auf das erste Blatt zeichnete Couture jene Frau im linken Bildteil, die ihr Kind den angreifenden Sabinern entgegenhält. Sie will die zur Rückeroberung der Frauen entschlossenen Männer zum Innehalten, zum Frieden aufrufen. Ihr glühender Ruf wird verstanden, die Anführer haben bereits abwinkend den Arm erhoben, zum Beenden des Angriffs auffordernd. Couture konzentrierte sich auf den leidenschaftlichen Ruf der Mutter, auf das Jammern des Kindes, auf das Hochheben und damit Zeigen des Kindes. David's große Pathosformel, das sich zu einem Segel bauschende, wehende Kopftuch, das vehement die Kraft des Emporspringens steigert, ließ Couture unbeachtet. Mit klar geführten Linien, von einigen Reuestrichen, die durch die Korrektur der Armhaltung bedingt waren, abgesehen, zog Couture den Kontur, gewann mit sorgfältiger Diagonalschraffur Relief und Volumen der Körper und deutete damit zugleich helle und dunkle Partien des Gemäldes an, wobei er selbst in der Zeichnung die Glätte der Malerei David's zu erhalten vermochte. Wie Boime überzeugend nachgewiesen hat, zeichnete Couture diese Gruppe im Zusammenhang mit den Vorarbeiten zu seinem Gemälde der Einschreibung der Freiwilligen 1792. Sowohl die beiden Ölskizzen in Senlis und Springfield, wie auch das unvollendet gebliebene Gemälde in Beauvais zeigen rechts der Mitte drei aufrechtstehende

²³⁹ Boime 1980, Abb. VII, 28 und VIII, 40. Beide Zeichnungen: Compiègne, Musée Compiègne. Die Gemälde Paris, Louvre.

Frauen, die ihre Kinder emporheben, über die Köpfe der vorwärtseilenden Gruppe der Freiwilligen²⁴⁰. Sie weisen ihre Kinder, rufen um ihretwillen die Soldaten auf zum Kampf für eine bessere Zukunft in Freiheit und Glück. Couture zitierte die Mutter-Kind-Gruppe David's, in der rechten Mutter fast wörtlich, in den beiden anderen variiert, aber er gab diesem Zitat den genau gegenteiligen Sinn: nicht verzweifelte Aufforderung, den Kampf einzustellen, zu beenden, sondern den Kampf zu beginnen, in den Kampf zu ziehen um eben der Kinder willen, ist Couture's Botschaft. Bei der großen Bekanntheit der Sabinerinnen wurde das Zitat wohl erkannt und seine verändernde Anwendung verstanden. Es berührt seltsam, daß in der Einschreibung der Freiwilligen 1792, dem unvollendeten Gemälde in Beauvais, keiner der Männer zu der Gruppe der Mütter hinaufblickt, daß diese letztlich isoliert bleibt wie die der römischen Krieger um die Lafette, wie die Genien-Gruppe über ihnen.

Im Zusammenhang mit Couture's Arbeit an der Taufe des Kaiserlichen Prinzen verwies Boime wiederum auf eine Zeichnung Couture's, nun nach Rubens²⁴¹. Sie zeigt die Gruppe der drei Schleppendamen der Königin in der Krönung der Maria de' Medici des Medici-Zyklus. Die erste Dame hält kniend die schwere Schleppe der Königin, während die zweite, hinter ihr stehende den linken Arm um ihre Schulter legt, wie um sie in ihrem hingebungsvollen Dienst zu unterstützen. Die dritte Dame schließt, aufrecht stehend, die Gruppe. Mit eckig gesetzten, kurzen Strichen skizzierte Couture diese Gruppe, wobei er, wohl mißverstehend, den linken Arm der zweiten Dame über die Schulter der Knienden nach der Schleppe der Königin greifen ließ. Die schwesterliche Geste – die Hand auf der Schulter der Gefährtin – beachtete Couture nicht. Links in der Zeichnung lassen sich Heroldsstab und Hand jenes Kavaliers erkennen, der die Gruppen der drei Schleppendamen mit jener der fünf fürstlichen Damen links im Bild

²⁴⁰ Ebenda p. 189. Senlis, Musée du Hautpied; Springfield, Mass., Museum of Fine Art; Beauvais, Musée Départemental de l'Oise.

²⁴¹ Ebenda Abb. VIII, 40.

verbindet und zugleich von ihnen trennt. Couture war sich bewußt, daß er eine Gruppe zeichnete, die von einer benachbarten isoliert ist, doch durch ein Bindeglied – eben den Kavalier – im größeren Zusammenhang einer Bildkomposition steht. An Manet's Zeichnung des Pharao mit dem Mosesknaben und Gefolge sei erinnert. Manet deutete dort knapp den Mantel der Anhebungsfigur links an und gab, ausführlicher allerdings, in Überschneidung die Schlußfigur. Dieses Gegenwärtighalten von Nachbargruppen durch knappe Andeutung erlaubt vielleicht an Usancen in Couture's Lehrbetrieb zu denken.

Hielt sich Couture in der Zeichnung der Sabinerin mit Kind eng an das Vorbild, auf Konturführung und Schattengebung wurde hingewiesen, so folgte er in der Zeichnung der Damengruppe keineswegs der weichen, weitlaufenden und sich rundenden Linienführung des Rubens, vielmehr ist eine nervöse, vielfach eckig gebrochene Strichfolge für diese Zeichnung charakteristisch. Couture übernahm diese Rubensgruppe übrigens schließlich nicht in sein Gemälde der Taufe. Beide Damengruppen des Bildes, sowohl diejenige um Napoleon III. wie auch diejenige um den Täufling, sind Neuerfindungen Couture's, die ein weich laufender Linienfluß kennzeichnet²⁴². Beide Zeichnungen weisen aber darauf hin, daß Couture bei der Arbeit an großen Aufträgen das Repertoire der europäischen Malerei auf der Suche nach Anregungen (und möglichen Zitaten) durchsah, wählte und sie dann nach Bedarf in seinem Werk, in die "Sprache seiner Zeit" transponiert, verwendete. Anders Manet, der den Rat Couture's beherzigend, als ein Lernender nach Italien ging, dort zeichnend Gozzoli und die großen Meister studierte, doch ohne sich dabei über eine Verwendungsmöglichkeit der gewonnenen Zeichnungen Gedanken zu machen.

Bei den Zeichnungen Manet's nach Gozzoli konnte gezeigt werden, wie intensiv Manet in den Stil des Vorbildes eindrang. Erinnert sei an die große Linienführung des Pharao (R.F. 30.338), an den Reitknecht in der präzisen und eckigen Strichführung, an den Hirten,

²⁴² Das unvollendete Gemälde und die vorbereitenden Skizzen: Compiègne, Musée Compiègne. Boime 1980 Abb. VIII, 20; VIII, 26-38.

dessen ruhiges Stehen Manet, Gozzoli folgend, in locker schwingenden Linien wiedergab (beide R.F. 30.330). Ebenso spürte Manet dem Stil anderer Meister nach. Auf die großartige Zeichnung nach Andrea del Sarto's Diener in der Ankunft der Könige der SS. Annunziata in Florenz mit ihrem weiten Linienschwung, der Präzision in der Wiedergabe der Kopfhaltung und des Gesichtsausdruckes sei ebenso hingewiesen wie auf die Wasserträgerin nach Raffael's Borgobrand²⁴³. Beide Zeichnungen zeigen, wie übrigens zahlreiche andere auch und wie schon erwähnt, die Figur auf die Bildmitte des Blattes bezogen, so dessen Bildhaftigkeit steigernd. Folgte Manet Adrea in der Ruhe der weitschwingenden Linienführung, so gab er die Wasserträgerin in schneller, kurzer Strichfolge, die Figur Raffael's in ihrem zügigen Vorwärtsschreiten, ihrer Aktivität völlig erfassend. Manet wollte seine Vorbilder lernend verstehen, ihre Eigenart kennen und wiedergeben. Er studierte sie um ihrer selbst willen, um seine Erfahrung zu bereichern, nicht im Hinblick auf einen Gebrauchszweck. Die wenigen Vergleiche mögen andeuten, wie meisterhaft und souverän ihm das gelungen ist.

Nach der Betrachtung der fünf Zeichnungen Manet's nach den Historienfresken zum Alten Testament im Camposanto in Pisa von Benozzo Gozzoli kann also als erstes festgestellt werden, daß Manet nach den Werken selbst und nicht etwa nach Lasinio's Nachstichen von 1832 zeichnete. Für seine Biographie zugleich: Manet suchte also während seines Florentiner Aufenthaltes im Herbst 1857 Pisa auf und arbeitete dort.

Was interessierte Manet nun in diesen Wandgemälden Gozzoli's? Die Blätter R.F. 30.324 und R.F. 30.338 zeigen: Es waren Figuren und Gruppen von herausgehobener kompositioneller Bedeutung, einmal die beiden einander korrespondierenden Figuren von Anhebung und Schluß eines Vielpersonenbildes, zum anderen der Haupt- und Mittelteil des Bildes, einschließlich seiner Anbindung an Anhebung und Schluß. In

²⁴³ Beide Zeichnungen: Louvre, Département des Arts Graphiques, R.F. 30.508 und R.F. 30.431; 28,8 x 21,2.

diesem Hauptteil war Manet zugleich das komplizierte Neben- und Hintereinander der Figuren wichtig und er akzentuierte es eigenständig. Hinzu kam in der Zeichnung R.F. 30.324 das lebhafte Interesse an einer Figur ausdrucksvoller Erregung in ihrem Gegensatz zu einer Figur ebenso ausdrucksvoller Ruhe. Weiter interessierte Manet die Bildung von Gruppen im Werk des Gozzoli: R.F. 30.336 die Zweiergruppe der weiblichen Dienerin und des Knabendieners im Wandgemälde der Abraham-Hagar-Geschichte, R.F. 30.330 die Zweiergruppe der kämpfenden Hirten der Abraham-Lot-Geschichte. Hinzu kam sein Interesse an der Negativform: das freie Nebeneinander der Figuren in R.F. 30.324 und das freie Stehen des Buben in R.F. 30.330. Doch drückte sich dieses Interesse in seinen Zeichnungen nach Andrea del Sarto (z.B. R.F. 30.366 und R.F. 30.302) deutlicher und prägnanter aus.²⁴⁴ Manet's Interesse galt aber auch der Einzelfigur im Werk des Gozzoli, der Charakterisierung ihres Wesens in ruhigem Stehen, im Warten und Schauen: so vielleicht der junge Pferdeknecht und jedenfalls der Hirte in R.F. 30.330. Es lassen sich in den Zeichnungen von der italienischen Reise wohl sonst keine Gestalten finden, die Manet so überzeugend in ihrem besonderen seelischen Zustand erfaßt hätte wie diese. Der junge Pferdeknecht mochte ursprünglich allerdings in größerem Zusammenhang mit seinem Pferd, ja mit Sarai und dem Pharao studiert worden sein, dann würde diese Studie zu jenen erstgenannten gehören, die dem Hauptteil - und hier auch dem Nebenteil - einer Komposition galten und ihrem komplizierten räumlichen Neben- und Hintereinander. Schließlich mag noch festgehalten werden, daß Manet in Einzelfiguren, Gruppen und größeren Figuren- und Gruppenverbänden immer Gozzoli's Unterscheidungen dieser Einheiten respektierte, dies gilt ohne Ausnahme, wenn wir die Studien nach Pferdeknecht und Sarai als Teil der gerade nochmals genannten größeren Einheit sehen dürfen. Zurück traten alle Gozzoli besonders wichtigen Fragen eines Zusammenwirkens von Personen und Architekturen, zu deren Studium der Freskenzyklus

²⁴⁴ Beide Louvre, Département des Arts Graphiques, 28,8 x 21,2, Bleistift; nach Andrea del Sarto.

reichlich Gelegenheit geboten hätte. Manet's Hauptthema sollte die Darstellung von Menschen werden; und für dieses Interesse sprachen bereits seine Studien der italienischen Reise.

Was Manet aber im Werk Gozzoli's, neben den Problemen des Aufbaues von Kompositionsteilen, wohl fesselte, ist seine Erzählfreude, die Schilderungen der Menschen in ihren seelischen Befindlichkeiten: in Ablehnen und in Widerwillen, in liebevoller Güte, in wartendem Aufmerken, in ruhigem Schauen. Überblickt man die Zeichnungen der italienischen Reise im Zusammenhang, so scheint Manet's Vorliebe für Wandgemälde deutlich, es sind kaum Zeichnungen nach Tafelbildern vorhanden; es war die Monumentalmalerei der Früh- und Hochrenaissance, die ihn anzog. Erzählfreude und bedeutende Form kennzeichnen das Werk Benozzo Gozzoli's in Pisa: beides beeindruckte Manet und regte ihn zu zeichnerischem Studium an.

Manet: die Metrisierung in einigen Figurenbildern und ihre Herkunft aus der Malerei Italiens.

Dem Betrachter des Gesamtwerkes Edouard Manet's dürfte die Vielfalt der Bildgattungen als erstes auffallen: die Historie stand neben dem Andachtsbild, der Akt neben dem Stilleben, das Porträt neben der Genreszene. Manet stellte sich durchaus und mit Anspruch in die Tradition der großen Meister; das Spezialistentum vieler Künstler des späten 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die Gattungen zu teilen, war er nicht willens.

Aus diesem reichen und vielfältigen Werk werden hier querformatige und zumeist mehrfigurige Bilder ausgewählt, um Teilaspekte der Bildkomposition und des Bildinhaltes zu klären; gerade dieses Format dürfte dem Maler geeignet gewesen sein, die Darstellung einer Abfolge einzelner Kompositionseinheiten zu ermöglichen.²⁴⁵

Manet war achtzehn Jahre alt, als er in das Schüleratelier Thomas Couture's eintrat. Er blieb dort sechs Jahre lang - Unstimmigkeiten zum Trotz - und lernte bei dem routinierten Künstler vor allem Komposition und ging dann, wohl einem Rat Couture's folgend, auf Reisen: nach Belgien, Holland, Deutschland und nach Italien.²⁴⁶

²⁴⁵ Neben der Methode der Kompositionsanalyse, die Kurt Badt begründet und Rudolf Kuhn weiterentwickelt hat, waren mir die Forschungen von Rudolf Arnheim wichtig. Kurt Badt, *„Modell und Maler“ von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation*, Köln 1961; Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin 1980; Rudolf Arnheim, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln 1983.

Einen umfassenden und kritischen Überblick über die moderne, wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Manet gibt Michael F. Zimmermann, "Il faut tout les temps rester le maître et faire ce qui amuse", *Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, edd. Manfred Fath und Stefan Germer, München 1992.

²⁴⁶ Zum Verhältnis Couture - Manet vgl. Albert Boime, *Thomas Couture and the Eclectic Visions*, New Haven/London 1980. "They (gemeint sind Coutures beste Schüler, die Deutschen Carl Steffek, der spätere Lehrer Hans von Marées' und Max

In Italien war Manet, wie schon erwähnt, zweimal. Die erste Reise 1853 dürfte einer allgemeinen Orientierung gegolten haben; die Orte kurzer Aufenthalte waren Venedig, Florenz und wohl auch Rom. 1857 brach Manet nochmals auf nach Florenz und verbrachte dort die Monate November und Dezember.²⁴⁷

Wie der große Bestand an erhaltenen Zeichnungen zeigt, arbeitete Manet damals intensiv nach den Werken der Meister der Früh- und Hochrenaissance: nach Fra Angelico und, wie ich gezeigt habe: nach Gozzoli, dann nach Ghirlandaio, Fra Bartolomeo und vor allen nach Andrea del Sarto, auf dessen Werke sich der weitaus größte Teil der Studien bezieht.²⁴⁸ - Andrea del Sarto war im Paris dieser Jahre nicht

Liebermann's, und Anselm Feuerbach, die Franzosen Pierre Puvis de Chavanne und Manet, um einige nur zu nennen) reflected a typical desire to balance tradition with contemporarity ... and to update old master grandeur with modern flavour." Weiterhin zu den Arbeitsmöglichkeiten und dem Lehrbetrieb in Couture's Schüleratelier: Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven/London 1986, pp. 4sq. und Kap. IX. Die Grundregeln, die Couture 1867 in seinen *Méthodes et entretiens d'atelier* niederlegte, dürften Manet gut bekannt gewesen sein. Die Aufforderung Coutures, „geführt von der Natur und den großen Meistern der Vergangenheit“ zu malen, und sein Rat: „diese Studien (gemeint sind die nach alten Meistern und nach antiken Skulpturen) sind notwendig, um eine gute Sprache zu erwerben. Aber wenn du sie dir angeeignet hast, dann sprich, aber sprich über deine eigene Zeit“ (*Méthodes*, p. 253), dürften Manet beeindruckt haben.

²⁴⁷ Katalog Ausstellung *Manet*, 1983, Paris, New York, Berlin. Paris 1983. Deutsche Ausgabe: Berlin 1984. Im Folgenden zit.: Kat. Ausst. 1983. Literatur, die im Kat. Ausst. 1983 nicht angegeben ist und in gegebenem Zusammenhang steht, führe ich gesondert auf. Kat. Ausst. 1983, Zeittafel p. 505 mit Abdruck des Briefes Manet's an den Präsidenten der Akademie von Florenz mit dem Gesuch, „dreiBig Tage im Kreuzgang der Annunziata arbeiten zu dürfen“ (nach Juliet Wilson, *Manet, Dessins, Aquarelles, Eaux-fortes, Lithographies, Correspondence*, Paris 1978).

²⁴⁸ David Rouart und Daniel Wildenstein, *Edouard Manet, Catalogue raisonné*, Genf 1975 (im Folgenden zit.: R.W.), Vol. II, pp. 40sq., identifizierten 66 der erhaltenen Zeichnungen Manet's als Studien nach Künstlern der italienischen Renaissance, davon entfallen auf Andrea del Sarto 32, also fast die Hälfte. Weitere 65 Zeichnungen führen R.W. auf, ohne das Vorbild identifizieren zu können. Verf. erkannte 5 davon als Studien nach Benozzo Gozzoli's Fresken zum Alten Testament im Camposanto in Pisa. S. den vorangehenden Aufsatz in diesem Buche. Alle

unbekannt. Denn Stendhal, wie erwähnt, hatte ihn in seiner *Histoire de la Peinture en Italie* als einen der Größten neben Raffael gesetzt und ihm einen rühmenden Essay gewidmet.²⁴⁹ Andrea war es also, den der junge Manet vor allen bewunderte und mit dessen Werken er sich beschäftigte. Die Zeichnungen waren Studien nach dessen Zyklus der *Storia* des Johannes Baptist im Chiostro dello Scalzo, nach der *Storia* des Filippo Benizzi und den Wandgemälden der Geburt der Maria und der Ankunft der Könige im Chiostro dei Voti der SS. Annunziata und nach dem Wandgemälde der Madonna del Sacco im Chiostro dei Morti desselben Konventes SS. Annunziata.²⁵⁰ Sie zeigen abermals, daß Manet's Interesse bei seinen Studien sowohl dem einzelnen Motiv, als auch dem Zusammenhang von Figuren in einer Komposition galt.

Ich beschränke mich hier auf diese Zusammenhangsbildung und auf Andrea del Sarto darin als Vorbild. Auf Motivübernahmen und auf Benozzo Gozzoli bin ich im vorhergehenden Aufsatz eingegangen.²⁵¹

angeführten Zeichnungen haben gleiches Format: 28,8 x 21,2 cm, sie dürften also der gleichen Serie Skizzenbücher angehört haben.

²⁴⁹ Zu Stendhal's *Histoire de la Peinture en Italie* und seinem Fragment über Andrea del Sarto s. eine der ersten Anmerkungen in dem in diesem Buche vorangehenden Aufsatz.

²⁵⁰ Die Zeichnungen Manet's nach dem Johanneszyklus werden unter folgenden Inventarnummern im Louvre, Cab. des Dessins, verwahrt: RF. 30.288, 30.293, 30.295, 30.305, 30.311, 30.329, 30.334, 30.351, 30.358, 30.360, 30.366, 30.373, 30.376; eine weitere Zeichnung wird in der Bibliothèque Nationale, Cab. des Estampes (R.W. II/16) verwahrt; nach dem Zyklus des Filippo Benizzi im Cab. des Dessins: R.F. 30.309, 30.344, und 30.372; nach dem Fresko der Geburt der Maria R.F. 30.290, 30.298, 30.30.299, 30.304, 30.333, 30.341, 30.375, 30.458; nach der Ankunft der Heiligen Drei Könige: R.F. 30.508, und nach der Madonna del Sacco R.F. 30.329 und eine weitere in Französischem Privatbesitz: R.W. II/ 25.

²⁵¹ Éric Darragon, *Edouard Manet*, Paris 1991, pp. 33sq. weist auf die Bedeutung des Andrea del Sarto für Manet hin. Er rühmt dessen „intégrité de la composition“ und charakterisiert Manet's Studium nach Andreas' Freskenzyklen: „Visiblement Manet n'a pas cherché à Florence la science de la composition ou le gout des grands programmes; il y a surtout éprouvé une osmose entre la propre sensibilité et le classicisme...“. Im Folgenden möchte ich diese Meinung präzisieren und partiell modifizieren.

I. Die Metrisierung.

1. Der Alte Musikant und Andrea del Sarto.

Manet ordnete die Personen in seinem ersten querformatigen Mehrfigurenbild *Der alte Musikant* in eine schmale Raumschicht.²⁵² Deren Folge war einfach: Einzelfigur - Paarfigur - Einzelfigur - Paarfigur, wobei die erste Einzelfigur die Bildanhebung bildete, die zweite Einzelfigur den vorläufigen Bildschluß, dem dann ein Echoschluß in der zweiten Paarfigur folgte. Die unbetonte Bildmitte liegt zwischen der ersten Paarfigur und der zweiten Einzelfigur: Die vier Bildfiguren wurden also bildhälftig gleichgewichtig angeordnet.

Am linken Bildrand, hinter dem Mädchen, wächst ein Weinstock auf, dessen kräftiger Zweig in das Bild weit hineinreicht und so den Platz des Mädchens auf dem Boden, vor der Wiese, vor dem Himmel präzise umreißt. Dieses Motiv, ebenfalls im Zusammenhang mit einer Anhebungsfigur, hatte Manet in einem Gemälde von Velázquez, dem *Triumph des Bacchus*, in Madrid, gesehen und daraus übernommen.²⁵³ Mit dem Enden seiner Blätter rechts gibt dieser Weinstock deutlich ein Maß. Dieses Maß, den Weinstock also nach Höhe und Weite über und mit dem Mädchen, legte Manet in einer Zeichnung als Einheit und auch im Verhältnis zu den folgenden Maßeinheiten fest.²⁵⁴ In klarem Abstand, in der Negativform zwischen der herabhängenden Kinderdecke und dem

²⁵² 1862, Öl/Lw. 1,874 x 2,483 m; signiert rechts: E. Manet. Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection, Inv. No. 163.10162, R.W. I/52; Anne Coffin Hanson, *Manet and the Modern Tradition*, New Haven/London 1972, pp. 61 - 67.

²⁵³ Velázquez, *Der Triumph des Bacchus*, Madrid, Prado. Im Bildnis des Emile Zola, das Manet 1868, also nach *Der alte Musikant* malte, ist das Gemälde des Velázquez an der Zimmerwand als Ausschnitt aus einer Reproduktion in einem Wechselrahmen zu sehen. Vgl. dazu Kat. Ausst. 1983, Nr. 106. Manet dürfte das Gemälde in Madrid auf seiner Spanienreise 1865 gesehen haben. Manet übernahm das Motiv des Mädchens mit dem Geschwisterchen auf seinem Arm aus einer Zeichnung von Puvis de Chavannes, die um 1852 entstanden ist. Vgl. Albert Boime a.a.O. Abb. XIII.10, p. 462 und die Zeichnung Manet's: Coffin Hanson a.a.O. Abb. 14.

²⁵⁴ Paris, Louvre, Cab. des Dessins, R.F. 30.509, R.W. II/308.

linken Hemdärmel des hellen Buben zu erkennen, folgte dann die zweite Maßeinheit mit eben diesen beiden Buben. Deren Platz, beide ein wenig zurückgesetzt, ist ebenso groß wie der Platz des vom Weinlaub umgebenen Mädchens. Die dritte Maßeinheit gehört dem mit gewinkelten Beinen aufrecht sitzenden Musikanten.²⁵⁵ Die Figuren der zweiten und der dritten Maßeinheit ließ Manet sich leicht überschneiden: der herabhängende Arm des dunklen Buben und das Knie des Musikanten verbinden die Einheiten; ebenso wurde die Zäsur zwischen den zwei Maßeinheiten durch den Geigenbogen nochmals leise überbrückt. Die Negativform, die zwischen 1M, dem Mädchen, und 2M, den Buben, zu erkennen ist, wiederholte Manet zwischen 2M und 3M, zwischen den Buben und dem Musikanten. Um alle Personen ist Himmel und Luft, sie stehen frei vor dem weich ansteigenden Hügel. Ist der Himmel über den Kindern hell, so verdunkelt er sich über dem Kopf des Musikanten. Haben der Musikant und die Kindern die gleiche Kopfhöhe, gehört der Musikant dadurch zu den Kindern, sich zu einem Halbkreis mit ihnen zusammenschließend, so stehen dann in seinem Rücken, ihn bedeutend überragend, der Mann mit dem Zylinder und der kerzengerade Alte. Dieser beider Platz bildet die vierte Maßeinheit, mit ihr wiederholt sich das Vor und Zurück der 1M und der 2M, jetzt in der 3M und der 4M.

Diese Folge vier gleicher Maßeinheiten, diese gleich gewichtige und rhythmische Folge kann man als eine Metrenfolge bezeichnen.

Bemerkt wurde bereits, daß Manet die Personen in *Der alte Musikant* in einem breiten Band anordnete, in dem das Mädchen als die Anhebungsfigur und der stehende Alte als die endgültige Schlußfigur im Profil zur Bildmitte stehen, derart rahmen und halten sie die anderen Figuren. Dieses Schema, den Kompositionstypus einer *Reihenden Komposition* hatte bereits Andrea del Sarto in allen Fresken des Johanneszyklus, mit Ausnahme der Taufe Christi, angewendet. Manet zeichnete sich in der Tat aus der Komposition der Johannespredigt des Andrea del Sarto den Schreitenden links und den Stehenden mit seinem Begleiter rechts auf. Manet wandelte diese stehende, kraftvolle

²⁵⁵ Zeichnung in französischem Privatbesitz, R.W. II/307.

Schlußfigur des Andrea zur Schlußfigur des stehenden Alten, so daß seine Bildkomposition mit einem aufrecht stehenden, ruhigen, im Profil nach links Schauenden endet. Zu erwähnen wäre noch die sehr ähnliche Binnenbindung beider Schlußfiguren, die Bindung der letzten Figur an ihren Nachbarn, bei Andrea an den jungen Mann und bei Manet an den Mann mit Zylinder.²⁵⁶ Den bei Andrea noch zwischen den beiden Personen stehenden bärtigen Mann übernahm Manet nicht, wie denn jeder Kopf in der gesamten Figurenfolge seines Bildes frei steht. Doch entsprechend der Lage der Hand des jungen Mannes bei Andrea, legte der Alte bei Manet seine pfeifenhaltende Hand vor die Brust, und dessen gerader Stock steht an der gleichen Stelle des Bildes wie die durch Helligkeit betonte Gewandfalte des Stehenden bei Andrea del Sarto. Auf die Übernahme von Motiven und Figuren durch nachfolgende Künstler an ungefähr gleiche Bildplätze hat schon Vöge, anhand der Übernahmen Raffael's aus Donatello, hingewiesen.²⁵⁷

Andrea del Sarto hatte im Johanneszyklus die Bildmitten stets durch ein besonderes Motiv markiert, sei es durch eine Person (z.B. durch Christus in der Taufe, durch Johannes in der Predigt, durch den Henker in der Enthauptung) oder durch ein Architekturteil (z.B. den Altar in der Verkündigung an Zacharias, den Bogen im Tanz der Salome). Beidseits solcher Mitten wurden die linke und die rechte Bildhälfte nach Ausdehnung und Gewicht gleich gewogen.

Weiter kann man in Andrea's Bildern die Abfolge nach Maß und Gewicht untereinander gleicher Einheiten, von Metren also, feststellen. Das erste Metrum (z.B.) im Gastmahl des Herodes nimmt Salome mit der Johannesschüssel ein, das zweite Herodias, das dritte - dessen Mitte auch

²⁵⁶ Vgl. die Zeichnungen Paris, Louvre, Cab. des Dessins, R.F. 30.334 und 30.366, R.W. II/17 und II/18. Wie in der Manetliteratur schon erwähnt, benutzte Manet für die Figur des Mannes mit dem Zylinder seinen Absynthtrinker, 1858/59, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, No. 1778, R.W. I/19 und die entsprechenden Zeichnungen R.W. II/451 und II/452. Sowohl in diesem Gemälde wie in den Zeichnungen steht die Figur in der Bildmitte, ohne Kontakt zu einer weiteren. Für unsere Überlegungen ist dieser Vorgänger unseres Mannes mit Zylinder demnach unerheblich.

²⁵⁷ Wilhelm Vöge, *Raffael und Donatello*, Straßburg 1896, p.13.

die Bildmitte ist - der Architektur-Bogen und der Soldat davor, das vierte Herodes, das fünfte der Sinnende. Negativformen trennen die einzelnen Bildfiguren; aber auch verbindende Momente kann man erkennen: so die Johannesschüssel, die gestikulierenden Hände der Herodias wie die Mäntel des Herodes und des Sinnenden. Die Anhebungsfigur, Salome, und die Schlußfigur, der Sinnende, stehen wie Pfeiler.

Um dieser Kompositionsweise des Andrea gerecht zu werden, muß auf den Sinn der fünfteiligen Metrisierung hingewiesen werden, auf die verschiedene motivische Besetzung jedes Metrums und die dadurch gebundene Auseinanderlegung der Geschichte: 1. Metrum: die Hauptsache der Geschichte, das Hereintragen der Schüssel mit dem Kopf des Johannes durch Salome, wird dargestellt, 2. Metrum: der beredete Erklärungsversuch der Herodias ist zu sehen, 3. Metrum: das Entsetzen über die geschehene Tat (man beachte die gespreizte Hand des erschreckt Dastehenden) ist zu erkennen, 4. Metrum: man sieht Herodes, den das Grauen über die Tat, über das abgeschlagene Haupt (das uns verborgen bleibt) überkommt, und im 5. Metrum: da steht die große Figur des Zeugen dieses Geschehens.

Weitere Beispiele der Kompositionsweise des Andrea seien kurz erwähnt: In der Predigt des Johannes folgen dem bildeinweisenden Schreitenden im ersten Metrum, im zweiten die zuhörenden Frauen, der predigende Johannes im mittleren dritten, im vierten nochmals Zuhörende und im fünften schließlich der aufgerichtet Stehende. Ruhig und gleichmäßig folgen die Metren auch im Bild der Enthauptung des Johannes aufeinander: die wartenden Frauen, darunter Salome, dann der abgeschlagene Kopf des Johannes über der Schüssel am ausgestreckten Arm des Henkers, dann dieser Henker selbst, dessen Körperachse auf der Mittellinie des Bildes liegt, dann die wunderbarerweise knieen bleibende Gestalt des Enthaupteten und letztlich derjenige, der die Tat befahl. Die Inhaltsfolge wurde durch die regelmäßige Folge der Metren bestimmt und charakterisiert, die Unerbittlichkeit des Geschehens wurde bildhaft. Die rhythmisierte Fünfergliederung der genannten Bilder war ein Hauptmittel der Darstellung: Maß für Maß geschieht, was uns gezeigt wird, einem Höhepunkt zulaufend und dann sich beruhigend. Gleiches

ließe sich an den anderen Fresken des Johanneszyklus feststellen. Dadurch, daß Andrea del Sarto immer ein Motiv, eine Person oder einen Architekturteil, in die Mitte des Bildes stellte, haben die Bilder eine ungerade Anzahl an Metren, fünf oder sieben (Tanz der Salome), und eine durch ein Gewicht betonte Mitte.

Manet zeichnete, wie ich erwähnt habe, die Schlußfigurengruppe eben der Johannespredigt, den zuhörend Stehenden mit einer Begleitfigur; er übernahm als erstes das Stehen im Profil, als zweites die Kopfwendung der begleitenden Figur. Er zeichnete das Beieinander von Profil und verlorenem Profil unter Weglassung des Kopfes des Bärtigen und noch eines vierten Mannes: ihn interessierte der Abstand der zwei Köpfe, unverstellt. Fünf Jahre später steigerte Manet diesen Abstand im Alten Musikanten, die Negativform durch Höhe und Schwung des Zylinders und das Senken des Kopfes des Alten, verbunden mit der beibehaltenen, knapp anliegenden Kopfbedeckung. Solches Erinnern und Benützen eigener älterer Studien nach Andrea del Sarto oder nach anderen Renaissancemalern war im Werk Manet's keine Seltenheit, ich werde bei der Besprechung von Im Wintergarten und in einer Anmerkung über den Gare Saint Lazare darauf zurückkommen.²⁵⁸

²⁵⁸ In diesem Zusammenhang ist Manet's Toter Christus mit Engeln (1864, New York, The Metropolitan Museum of Art; Kat. Ausst. 1983 Nr.74) von Bedeutung. Die motivische Abhängigkeit von Andrea del Sarto's Toter Christus von Engeln beweint (Florenz, Accademia) ist evident und, wie ich meine, auch überzeugender als eine - wie Leiris annahm - von Veronese's Beweinung Christi (St. Petersburg, Éremitage). Trotz dieser „Abhängigkeit“ scheint aber ein Unterschied in der Themenauffassung bedeutsam: Manet wandelte den unter Leiden verstorbenen Christus in einen aus dem Tod erwachenden Christus um, der, den Kopf gehoben, mit noch blicklosen Augen zu sehen und mit leicht geöffnetem Mund zu atmen beginnt. Die Muskeln scheinen sich zu straffen und die Füße scheinen den Tritt zu suchen. Manet dürfte es hier gelungen sein, ein religiöses Thema in der Tradition der italienischen Malerei der Renaissance neu zu fassen.

Zum anderen sei auch hier auf Manet's Zeichnung Paris, Louvre, Cab. des dessins R.F. 30.324, R.W. II/93 nach Benozzo Gozzoli's Wandgemälde der Jugendgeschichte des Moses im Camposanto in Pisa hingewiesen (1944 im Krieg zerstört, vgl. Foto Alinari P.2. 8811 und Mario Bucci, *Camposanto Monumentale, Affreschi e Sinopie*, Pisa 1960). Gozzoli hatte in diesem Wandgemälde links erzählt, wie der kleine Mosesknabe, vom Pharao auf dem Arm getragen, diesem die Krone vom Haupte

Was aber bewirkte Manet mit seiner Metrisierung, mit der Abfolge gleicher Maßeinheiten und mit den durch Negativformen bestimmten Abständen in unserem Beispiel Der alte Musikant? Zunächst maß auch Manet den dargestellten Personen ihren Ort zu und zwar in Relation zu den Orten der anderen dargestellten Personen, und er band sie so - obwohl sie einzelne bleiben - zugleich in ihrem Nebeneinander in eine ruhige Figurenfolge. Dieses, zusammen mit dem Stehen vor niederem und weitem Himmel, einem freien, unbeengten Stehen also, bewirkte die Monumentalität des Bildes, die wir zu erfahren meinen. Dann aber verlieh Manet eben mittels dieser Metrisierung diesem frühen Bild bereits jene Ruhe, die dann seine späteren Bilder, die Schilderungen zeitgenössischer Menschen und zeitgenössischen Lebens auszeichnen sollte.

Nachdem Manet, wie durch dieses Bild bezeugt wurde, die Metrisierung als ein Kompositionsverfahren erlernt hatte, schritt er rasch fort, verwendete die Metrisierung weit komplizierter und darin vor allem bereichert, daß er seine Figuren bald in das Maßfeld, das *spatium*, hinein, bald aber auch mit ihrer Körperachse auf die Grenze des Maßes stellte und damit im Gleichgewicht die einen Figuren zurücknahm und andere prononciert vorstellte.

II. Die Bedeutung der Metrisierung für die Klärung des Bildinhaltes.

2. Die beiden Gemälde Monet's Malboot in Stuttgart und München.

nahm. Manet, um es hier zu wiederholen, zeichnete unter Weglassung dieses zentralen Geschehens die Anhebungs- und die Schlußfigur der Szene. Der Mann links - Gozzolis Anhebungsfigur - stößt in erstarrender Erregung seine Rechte angewinkelt und mit gespreizten Fingern nach unten. Abwenden und Hören, Erschrecken und Vonsichweisen sind das Thema dieser Anhebung. Und genau dieses zeichnete Manet. Später, 1867, ließ Manet den General Mejia in der Erschiessung Kaiser Maximilians von Mexiko (Mannheim, Kunsthalle) eine ähnliche Handbewegung machen: der von Kugeln tödlich Getroffene stößt seine Rechte, im Schmerz zur Faust verkrampft, nach unten; aber Mejia's Hand hat kein Widerlager im vorgestellten Fuß, - sie geht ins Leere; und das ist Darstellung.

Wie Manet die Metrisierung hervorbrachte, kann man besonders klar an einem unvollendeten Bild in der Staatsgalerie in Stuttgart sehen. Manet malte 1874, während der Ferien in der Nähe von Argenteuil, wo auch Claude Monet den Sommer verbrachte, diesen Freund und dessen Frau in dessen Malboot.²⁵⁹

Das Paar sitzt in einem, auf dem Bootsdeck montierten, rechteckigen Zelt. Dessen fernere Ecke ist zugleich die Bildmitte, die durch einen dunklen, kräftigen Längsstrich markiert wurde. Die rückwärtige Zeltplane, vor der die Frau Monet's sitzt, endet in der Mittelachse der rechten Hälfte des Bildes. Diese Kante der Zeltbahn fällt mit der Körperachse der aufrecht sitzenden Frau zusammen: Manet malte ein reizvolles Innen und Außen zugleich, er malte das Geschütztsein der Frau unter dem Zelt neben ihrem Mann und zugleich ihre Verbundenheit mit dem Fluß, dem Wind, so sie charakterisierend. Monet, den Maler und Freund, stellte Manet dar, wie er im Zelt sitzt, mit der Palette in der Hand vor der Staffelei arbeitet und den Blick zugleich ins Offene frei hat. Sein Hintergrund ist die geschlossene Zeltwand, deren Mitte abermals durch einen dunklen Längsstrich markiert wurde; dieser Strich fällt auf die rechte Schulter Monet's, er wurde in der Trennlinie des Armes gegen den Oberkörper weitergeführt.

Nun die Metrisierung: 1. Maß: vom linken Bildrand bis zur Markierungslinie über Monet's Schulter, 2. Maß: bis zur Markierung der Zeltecke (das ist die linke Schulter Monet's); 3. Maß: bis zum Ende der Zeltplane (das ist die Körperachse der Frau) und das 4. Maß: bis zum deutlich markierten Bildrand rechts, an dem die dunkle Linie einer Zeltstange hochführt. Auch die Zeltwand hinter Monet, also die linke Hälfte des Bildes, wurde nochmals in vier untereinander gleiche Maßeinheiten geteilt: 1.: bis zu der dunklen Linie, die auf die ruhende Malhand vor der Staffelei fällt, 2.: das dunkle Kompartiment bis zur erwähnten Linie über Monet's Schulter, 3.: bis zu einer dünneren Linie,

²⁵⁹ Monet peignant dans son atelier, 1874, Öl/Lw. 1,07 x 1,35 m, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 2750, R.W. I/218; Coffin Hanson a.a.O. pp. 165sq.

die mit Monet's Körperachse zusammenfällt, und 4.: bis zur dunkel markierten Zeltecke, der betonten Bildmitte. Es folgt die rechte Bildhälfte mit 5.: bis zur Mitte des Lambrequinbogens, zur dunklen Schräge der Palette und zu dem Winkel aus dem Ellbogen Monet's und den Händen seiner Frau darunter: das ist genau die Stelle, wo sich Mann und Frau am nächsten sind; und 6.: dann bis zur glatten Kante der endenden Zeltplane, die den Blick auf den Fluß freigibt, zugleich auf die Nase und das Kinn von Frau Monet trifft, ja, deren erwähnte Achse ist; 7.: dann bis zu dem kleineren Lambrequinbogen, unter welchem der Rand des Kapotthütchens endet, der Hutschleier weht, auch der äußere Winkel von Schulter und Oberarm der Frau deutlich wird; und 8.: mit dem Schlußmetrum bis zum Bildrand mit dem genannten Schlußstrich und dem eingebogenen Kontur des Rockes der Frau Monet.

Durch die betont kräftige Vertikale nach dem vierten Metrum, die die Ecke des Zeltges und zugleich die Mitte des Bildes verkörpert, teilte Manet das Bild hälftig: die eine Seite gehört dem Mann, die andere der Frau, wobei Manet die Bildhälften aber mit "Übergriffen" band und aneinanderfügte: wie der linke Arm Monet's, der die breite Palette hält, deutlich in das fünfte Metrum hineinreicht, liegt das Knie von Frau Monet deutlich im vierten Metrum. Und den Eröffnungsmotiven am unteren linken Bildrand, der Staffelei und der ruhenden Malhand, entsprechen rechts die runden, schließenden Kurven von Arm und Rock der Frau Monet.

Zusammengefaßt: An diesem unvollendeten Bild ist zu sehen, wie Manet das Kontinuum gleicher Maßeinheiten mit kräftig gezogenen Längslinien angab, das Bild damit organisierte, klärte und mit dieser im Arbeitsprozeß früh vollzogenen Strukturierung den darzustellenden Personen ihren Ort zuwies und zumaß. Man kann an Monet's Malboot aber auch sehen, daß und wie Manet Bildordnung und Bildinhalt zusammenbildete, die Schilderung bestimmter Personen in einer sie nach Tun und Wesen charakterisierenden Situation.

In demselben Jahr 1874 malte Manet den Freund und dessen Frau auf deren Malboot noch einmal: Die Barke in der Münchner Neuen

Pinakothek.²⁶⁰ Auch dieses Gemälde wurde nicht ganz zu Ende gebracht - die Gestalt von Frau Monet wurde nur skizzenhaft umrissen -, doch schien es Manet soweit vollendet, daß er es, prononciert am Bootsrand, signierte. Die Situation wurde verändert: beim Stuttgarter Bild haben wir uns mit im Boot der Monets vorzustellen, beim Münchner Bild dagegen in einem zweiten Boot in der Mitte des Flusses. Mit diesem Einfall erweiterte Manet den Bildgegenstand: wir sehen das Malboot nun mit Kajüte, sehen den Masten, der das breitausladende Sonnensegel trägt, und den ausgelegten Ruderholm, der die Richtung des dahintreibenden Bootes angibt, wir sehen die Ufer mit Bootshäusern und im Hintergrund das Fabrikviertel einer Stadt, Argenteuil. Kurzum, wir sehen alles, was der Maler Monet sieht, eben die Flußlandschaft, die er malt, aber wir sehen mehr: nämlich den Maler selbst bei seiner Arbeit.

Die große Schwingung des schwarzen Bootes und diejenige des Kajütendachs und des Sonnensegels, die vorwärtsdrängende, stumpfe Form der Kajüte selbst bewirken einen Kraftimpuls, den die Weite von Fluß und Ufer wiederum beruhigen und in einem seltsamen Zustand bewegter Schwingung halten. Masten, Schornsteine, Pfosten und Eckkanten der Kajüte, die Vertikalen, schaffen und festigen den Platz von Maler, Frau und Werk.

Eine Metrenfolge läßt sich auch in diesem Bild erkennen. Die Grenzlinie des ersten Metrums ist ein dünner Mast, vor der kleinen Landzunge links, der auf die Kante des Sonnensegels trifft, dessen Verlängerung als welliger Schattenstrich dann über das Wasser zum Kielwinkel der beiden Bootswände läuft und auf den zweiten Winkel des Bootsschnabels und seines Spiegelbildes im Wasser zielt. Die Grenzlinie des zweiten Metrums ist der Bootsmast im Vordergrund, der zwischen einem dünnen Mast und einem spitzwinkligen Segel aufragt: so im

²⁶⁰ Die Barke, 1874, Öl/Lw., 0,82 x 1,00 m, Bez. unten links (an der Barke): Manet. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. 8759, R.W. I/219, Katalog Neue Pinakothek, 1981. Etienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-meme*, vol. II, Paris 1926, vermutete, daß Manet das Stuttgarter Bild nach dem Münchner malte. Eine Meinung, die ich, vor allem wegen des größeren motivischen Reichtums und der komplizierten Bildstruktuiierung nicht teilen möchte.

Rücken des Malers aufsteigend, die Figur des Malers stützend und zugleich das Sonnensegel haltend, ist er Trennungs- und Bindungselement zugleich und als kraftvoller Akzent Schluß der Bildanhebung. Ihm steht rechts die gelbe Eckkante der Kajüte entgegen, durch das Ruderlager und die Quere des Holms betont; diese Eckkante ist die Grenze des dritten Metrums und der Abschluß des Hauptteiles der Komposition. Den Bildschluß nahm Manet im letzten Metrum knapp: das auslaufende Ruder, überschritten und zu weiterführender Imagination anregend, dann die runde Schwingung des Bootes, wiederum bildeinwärts führend, und gekräftigt durch die aufsteigenden Masten und Bäume.²⁶¹

Die Bildanhebung umfaßt hier zwei ganze Metren; sie wurde ungewöhnlich breit durchgeführt, sie ist zudem an Einzelmotiven reich - man vergleiche dagegen die streng und klar geordneten Metren des Hauptteiles -, sie zeigt die Wasserfläche mit ihren vielfarbigen Spiegelungen über dem Bootsschnabel, dann den Uferhügel mit Bootshütten, mit aufsteigendem Baum und schmalen Masten, die Quere des Sonnensegels und - die Stadt. So wies Manet in der Anhebung bereits auf das Bildthema: die Landschaft, der im Bilde die Kunst Monet's gilt. Steiler, als einen schmalen Streifen, konzipierte Manet den Bildschluß, der durch die blaue Rundung der Kajüte und das blaue Wasser aber, durch den spezifischen Charakter einer Farbe Weite gewinnt. Die Gerade des Mastes und die gelbe, energisch gesetzte Kante der Kajüte rahmen den Hauptteil. Vor der glatten, blauen Kajütenwand, den Kopf streng im Profil, sitzt Monet. Oberhalb seines Knies, das er locker auf den Bootsrand gelegt hat und das in betonter Rundung kräftig nach vorn wirkt, steigt die schwarze Kante der blauen Kajütentür auf; sie trifft über dem kleinen Lambrequinbogen dann auf einen roten Streifen des Sonnensegels, der seinerseits auf eine energisch gesetzte Quere zielt und dort endet. Die linke Kante der Kajüte entspricht der Körperachse

²⁶¹ Wie der auslaufende Ruderholm wirkt der aus dem Bild weisende Gewehrlauf des Sergeanten in der Erschießung Kaiser Maximilians (Kunsthalle, Mannheim), also ein Bildmotiv vergleichbarer Funktion.

Monet's, so daß der Maler zwischen dem Mast und der Türkante, wie gerahmt, vor Wand und Fluß zugleich, kräftig und klar in Oberkörper und Kopf, aufrecht dasitzt; sein Strohhut mit doppeltem Rotband betont seinen Kopf.²⁶² Im nächsten Spatium sitzt dann Frau Monet, im Rahmen der Tür der Kajüte und unter dem Sonnensegel. Diese Rahmung ist geschlossener, ist enger als die Rahmung des Malers, dessen aufgelegtes Bein das Spatium der Frau unterfängt, es stützt, und dessen leicht gewinkelter Arm in dieses Spatium hineinweist und dessen Malhand in dessen Mitte vor der Frau steht. Beschränken das aufgelegte Bein und der Arm des Mannes die Wirkkraft der Frau, so geben die Strenge der Rahmung, die Frontalität und die Plazierung zwischen Maler und Werk ihr Bedeutung und Würde. Der Fuß Monet's im schwarzen Schuh, der linke Fuß der Staffelei und der Pfosten der Kajüte sind, um ein Weniges gegeneinander verschoben, die Grenzlinie des vierten Metrums. Schräg bildeinwärts gestellt und in das nächste Spatium reichend, beide Metren so verklammernd, steht die Staffelei da. Neben der Staffelei der in entgegengesetzter Richtung bildauswärts weisende Ruderholm.

Die Leinwand zeigt das noch unvollendete Bild einer Flußlandschaft, wir erkennen den hohen Baum und die Landschaft der Bildanhebung. Die Staffelei steht dem Maler gegenüber, sie steht mit ihm auf derselben Ebene und ist dem Maler durch die Queren von Bein und Arm verbunden, die Distanz von Malhand und Leinwand ist dabei so groß, daß der Pinsel die Leinwand schwerlich erreichen könnte. Durch diese Dehnung wurde aber die Klarheit jener Folge der drei Metren des Hauptteiles gewonnen: Maler und Frau, Malhand und Werk. Ist der Maler auch der Protagonist, so wurde sein Werk, die angefangene Leinwand, so

²⁶² Man erinnere sich der Betonung des Kopfes Maximilians in der Erschießung des Kaisers durch den Sombrero, der allerdings eine höhere und auch andere Wirkung hat. In Argenteuil, Torunai, Musée des Beaux Arts, trägt der Segler den gleichen Hut wie hier Monet. Gleiche oder sehr ähnliche Hüte mehrmals zu verwenden und verschiedenen Personen aufzusetzen, ist bei Manet nicht selten: Frau Monet im Gartenbild des Metropolitan Museums, New York, übrigens auch von 1874, trägt den gleichen Hut wie die junge Frau Im Boot, ebenfalls Metropolitan Museum, New York.

weit durch die Ausdehnung der blauen Kajütenwand hinterfangen, daß sie als eine selbständige Bildfigur in der Folge der Bildfiguren zu stehen vermag.

Sitzen im Stuttgarter Bild Mann und Frau nebeneinander, Leinwand und Maler in der linken, die Frau in der rechten Bildhälfte, und liegt dort die Bildmitte genau da, wo Mann und Frau einander am Nächsten sind, so änderte Manet dieses Thema im Münchner Bild zu einem distanzierteren Nebeneinander von Maler, Frau wie Bild, setzte er hier die Frau in den Hintergrund, den Maler und das Werk aber in eine Ebene und zugleich in ein Gegenüber. Die präzise Bildmitte blieb - dem Stuttgarter Bild gegenüber - unbetont, um die Dreierabfolge nicht zu stören, um sie zu ermöglichen.

Erinnert man sich des Alten Musikanten, des Frühwerkes, und seiner Abfolge einfach vor- und zurückgesetzter Bildfiguren, so wird die größere Kompliziertheit der Komposition der beiden Bootsbilder ebenso deutlich, wie die Offenheit des Münchner Bildes im Vergleich zu dem Stuttgarter Bild zu erfahren war.

3. Im Wintergarten und nochmals Andrea del Sarto.

Manet malte 1879 ein befreundetes Ehepaar aus der Pariser Gesellschaft, Herrn und Frau Guillemet, in einem Doppelportrait, dem er den Titel gab: *Dans la Serre: Ein elegantes, modisches Paar im ruhigen Beieinander in Muße.*²⁶³

Die Dame in Straßentoilette, in hochgeschlossenem Kleid, Hut und Handschuhen und mit einem Sonnenschirm, sitzt aufgerichtet, in die Ecke einer Gartenbank gelehnt, sie hat lässig den Arm auf die Rücklehne der Bank gelegt und läßt gelöst die Hand herabhängen. Über die Banklehne, hinter der er steht, beugt sich ein bärtiger Herr, der Dame nahe. Ruhig und leise, zurückhaltend lächelnd, schaut er auf sie nieder,

²⁶³ 1879, Öl/Lw. 1,15 x 1,50 m, signiert und datiert (unten links): Manet 1879, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Inv. Nr. AII 550, R.W. I/289, Kat. Ausst. 1983, Nr. 180; Coffin Hansen a.a.O. pp. 77 und 174.

scheint sich über sie zu freuen und hat darüber wohl vergessen, seine Zigarre anzuzünden.

Ein Ruhe und Schönheit des Bildes bestimmendes Element ist die klare Ordnung der Komposition. Die Bildmitte ist deutlich: die Damenhand über der Banklehnenstange. Hinter dieser erkennt man den doppelten, verschlungenen Stamm eines Bäumchens, das sich nahe dem oberen Bildrand, in den Blättern fast verborgen, gabelt. Im unteren Bildteil entspricht dieser Gabelung eine zweifache Gabelung in den Falten und dem Kontur des Rockes der Dame in einer aufwärts und einer abwärts gerichteten V-Form. Ihre offene, bloße Hand mit Spitzenmanschette steht in der Mitte der Mittelachse des gesamten Bildes, das sie in zwei Hälften teilt: in diejenige der Frau und diejenige des Mannes, ähnlich wie im Stuttgarter Bild.

Es sei nun ein Blick auf Andrea del Sarto zurück, auf seine *Madonna del Sacco*, erlaubt.²⁶⁴ Manet studierte nämlich dieses Fresko eingehend und sein Interesse galt, wie die Zeichnungen belegen, dabei besonders der Fixierung des Abstandes zwischen den beiden Figuren.²⁶⁵ Auch in diesem Fresko wurde die Bildmitte akzentuiert: durch den rechten Schulterkontur der Maria und durch die Ecke des Buches. Der Abstand nun der jeweils linken Person in Andrea's und in Manet's Bild, des Josef bzw. der Frau Guillemet, von der Bildmitte ist deutlich größer als derjenige der rechten Person, des Herrn Guillemet bzw. der Maria. In beiden Bildern steht ein rechter Schulterkontur, derjenige der Maria bzw. derjenige des Herrn, nächst der Mitte des Bildes; und in beiden Bildern überlagern verbindende Motive diese Bildmitte: der Rock und der Schirm der Dame, das Kleid und der Mantel der Maria.

²⁶⁴ *Madonna del Sacco*, Florenz, SS. Annunziata, Chiostro dei Morti.

²⁶⁵ Paris, Louvre, Cab. des Dessins, R.F. 30.359 und französischer Privatbesitz, R.W. II/ 24 und II/25. Éric Darragon, a.a.O. p. 34, datiert beide Zeichnungen in die Italienreise 1857 und umreißt Manet's intensives Studium dieses berühmten Werkes der italienischen Renaissance-malerei: „Devant la *Madonna del Sacco* cependant, l'intégrité de la composition et davantage respectée comme si le chef-d'oeuvre avait empêché l'opération incisive.“

Weiterhin kann man die Kompositionsteile Anhebung und Schluß miteinander vergleichen. Beide Bilder haben eine doppelte Anhebung: Architekturmotiv, Sack und der aufgestützte Arm des Josef in Andrea's Fresko, der Cachepot mit der Azalee und die Banklehne mit dem aufgestützten Arm der Dame in Manet's Gemälde. Und Andrea schloß die gesamte Komposition mit Motiven, die denen seiner Anhebung gleichen: mit auslaufender Steinstufe, Bankquader und aufragendem Eckpilaster;²⁶⁶ in Manet's Wintergarten übernahmen ebenfalls auslaufende Bankbrettchen und Bankspindeln und der Blumenkübel und die Palme diese Funktion.

Nicht zuletzt folgte die Komposition von Manet's Im Wintergarten der Komposition von Andrea's Madonna del Sacco auch in der rhythmisierten Abfolge der Maßeinheiten.

Die Komposition hebt links an: auf graubraunem Sockel steht ein tiefblauer Chachepot, aus dem, mit wiederum verschlungenem Stämmchen, eine rotblühende Azalee aufwächst. Darüber und dahinter erkennt man aufsteigendes Gewirr von Palmen und Blattpflanzen. Die Banklehne, die Gerade des Oberarms der Dame und das rote Blütenpaar sind die Grenzen der ersten Maßeinheit: M.

Die Dame selbst trägt ein hochgeschlossenes, graublaues Jackenkleid mit dunkelblauen Passepoils, ebensolchem Gürtel, Knopfleiste und Schloppen; dazu ein gelbes Kapotthütchen - ein reizendes, helmartiges Gebilde aus Stroh, Federn und Band. Die Knopfreihe der Jacke und ihr Schloppen markieren die Körperachse der Figur; die rechte Hand im Handschuh, der Sonnenschirm sind der Ansatzpunkt und die verbindende Querachse zur Bildmitte hinüber, die mit der unbehandschuhten linken Hand der Dame, mit einer Bankspindel und mit dem abschließenden Bein kontur, im Rock sichtbar, besetzt ist. Wurde das Maß der Flächenausdehnung der Anhebung als M bezeichnet,

²⁶⁶ Es sei auf das auf der Steinbank, die nach rechts ausläuft, präzise neben der Kante des Eckpilasters liegende Gebetbuch hingewiesen. Ein übereinstimmendes Motiv - ein Schlußpunkt sozusagen - läßt sich in der auf dem auslaufenden Steinsockel liegenden Traube der Gare Saint Lazare, Washington D.C., National Gallery of Art, erkennen.

so ist das Maß der Dame - zwischen Oberarm und bloßer Hand ausgedehnt - dreimal so breit, 3 M. Ungefähr das gleiche Flächenmaß von 3 M gab Manet dem breitschultrigen Herrn, so daß Mann und Frau fast maßgleich sind. Manet setzte dann einen doppelten Bildschluß: die leise skandierenden Bankbrettchen und Spindeln, die die Breite und Offenheit charakterisieren, und die große Form der Palme, die aufwärts führt und endgültig zugleich schließt. Dieser Bildschluß hat wiederum das gleiche Maß wie die Anhebung, also 1 M. Es ist somit eine rhythmisierende Flächengliederung erkennbar: 1 M - 3 M - 3 M - 1 M. Diese gleichgewichtige Vertikalstruktur steht ruhig da; die Horizontale wurde durch Sitzbank und Banklehne gedoppelt und solcherart kräftig akzentuiert. Ein Blick auf Andrea's Madonna del Sacco läßt eine verwandte Struktur erkennen: Anhebung (1 M), Hauptteil die Figur des Josef mit Buch 3 M und die Figur der Madonna mit ebenfalls 3 M, und der Bildschluß wiederum 1 M.

Hinzu kommt die Ähnlichkeit in der Verbindung einer Vertikalstruktur im aufragenden Architekturmotiv und den menschlichen Figuren mit einer Horizontalstruktur in den gebreiteten Architekturteilen wie Stufe und Bankquader. Vergleichbar ist letztlich in beiden Bildern die Verbindung von vornean Sitzen, Maria und die Dame, und dahinter Stehen bzw. Lagern, der Herr und Josef. Manet hat genau dieses Bildmotiv aber gesteigert. Die Damenhand über Spindel und Stämmchen ist nun das Bildzentrum - durch die querweisende Hand des Herrn betont -, sie steht genau an der Stelle des Bildes, an der Mittelachse und Horizontale sich kreuzen. Zugleich ist deren Spitzenmanschette eine Gelenkstelle: weist die Hand doch nach vorne, der Unterarm - schwächer - nach hinten; und räumlich vor dieser Stelle sitzt die Dame, deren Knie den vorderen Bildrand berührt, und räumlich hinter ihr steht der Herr. Sind beide Bildhälften auch als Nebeneinander zu sehen, so ist das Moment des Vor und Zurück doch ebenso stark: die Figuren Manet's stehen nicht in der Fläche, sondern sie bilden Raum.²⁶⁷

²⁶⁷ Die hier mitgeteilten Überlegungen beziehen sich ausschließlich auf Kompositionselemente ohne Berücksichtigung der Farbe. Überlegungen zur Farbe

Das Paar des Wintergartens wurde durch die Motive der Bildmitte nicht getrennt; eine Anzahl von Motiven und Sequenzen verbinden vielmehr die beiden und verstecken und überspielen die skandierte Grundstruktur. Ein leuchtendes und bindendes Motiv ist der gelbe, querliegende Sonnenschirm. Auch die Falten der nebengelegten Rockschleppe, die die Bankbrettchen variieren, reichen, wie ein aufgefalteter Fächer, weit in die rechte Bildhälfte. Und der Fülle der roten Azaleenblüten folgt die rot leuchtende Hibiskusblüte; und zwischen den Azaleenblüten und der Hibiskusblüte sitzt - wie die prächtigste aller Blume - das gelbe Hütchen. Darunter dann das feine, in rötlichen Tönen weich strahlende Gesicht der Frau; Blüten, Ohr, Mund und Blüte antworten einander, einander in zart rot-weissen Tönen verwandt, wie das Blau der Augen dem kräftigeren Blau der Irisblüten antwortet. Umdrängen die Blumen das Gesicht der Dame geradezu, so ist die Blütenknospe, jenseits des Kopfes des Herrn, ein leises Echo. Ist die Anhebung, der Cachepot mit dem Azaleenbäumchen und der stehenden Palme dahinter, in seinen kleinteiligen Formen und Farben reich und vielfältig, so schließt das Bild mit der großen Form der Palme, die ihre zwei Fächer dem Licht öffnet.

In den Intervallen der Sequenz aus roten Blüten und umgeben von Blumen, vor dem Blattlaub, stehen die Köpfe unbeengt, frei aufragend, porzellanen zart der ihre und in größeren Zügen gemalt und dunkler vor dem Blattgrün und dem Schwarz seiner Schultern der seine. Sie hält ihren Kopf nach seiner Seite hin gewandt, doch aus seltsam verhangenen Augen schaut sie, ein wenig ausdruckslos, ins Leere. Dieses Fehlen einer Emotion verwandelt das Gesicht, in seiner gelassenen Ruhe, der Schönheit der Blumen an. Und er schaut mit einem Lächeln, das eine Andeutung nur ist, auf die Frau. Ihre Antwort auf sein Lächeln, welches in Dezenz Werbung ist, ist ebenso leise und ebenso dezent: ihr Arm liegt leicht geöffnet auf der Lehne der Bank, ihre bloße Hand liegt ruhig,

bei Manet s. Gisela Hopp, *Edouard Manet, Farbe und Farbgestaltung*, Berlin 1968, und Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, pp. 293 sqq.

gelöst und geöffnet der seinen nahe. Dazu hatte Manet noch einen lebenswürdigen Einfall: unter der Dame Hand umschlingen sich die beiden Stämmchen des dann vereint aufwachsenden Bäumchens.

Die beschriebene Kompositionsweise dürfte, wie gesagt, Manet in der monumentalen Wandmalerei der italienischen Früh- und Hochrenaissance, vorzüglich in der Kunst des Andrea del Sarto, entgegengetreten sein und ihn zuerst zu intensiven Studien, dann zur Übernahme einzelner Motive und ihn endlich auch in seiner Kompositionsweise bestimmt haben.²⁶⁸

Mit diesem Gemälde nochmals eines Ehepaares schloß diese Reihe. Das früheste Gemälde dann in der Reihe der Darstellungen Halbwüchsiger war das Münchener Frühstück im Atelier²⁶⁹.

4. Das Frühstück im Atelier.

Manet malte 1868 ein Dreipersonenbild, dessen Protagonist ein junger Mann ist. Wie in anderen Mehrfigurenbildern brachte Manet auch hier reale Personen in eine Konstellation, die mit deren realem Leben nicht übereinstimmte. So erkannte man in dem Herrn im Hintergrund Manet's Freund, den Maler Auguste Rousselin, die Frau in Häubchen und mit Kaffeekanne blieb unerkannt,²⁷⁰ und der Junge ist zweifelsfrei Léon

²⁶⁸ Die Bedeutung der Kunst des Andrea del Sarto für die französische Malerei der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, für den Lehrbetrieb der Academie des Beaux Arts, der École des Beaux Arts und der Meisterateliers ist weitgehend ungeklärt. Ich verweise auf: Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven/London 1981.

²⁶⁹ Das Frühstück im Atelier, 1868, Öl/Lw. 1,18 x 1,54 m, signiert (an der Tischdecke links): E. Manet; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. 8638. R.W. I/135, Kat. Neue Pinakothek 1981, Kat. Ausst. 1983 Nr. 109; Coffin Hansen a.a.O. pp. 30sq., 70sq. Hingewiesen sei auf die Bildinterpretation von Werner Hofmann, *Edouard Manet. Das Frühstück im Atelier. Augenblicke des Nachdenkens*, Frankfurt a.M. 1985. Ich möchte allerdings seiner Betonung einer sozialen und familiären Außenseiterrolle des jungen Mannes Léon als Bildthema nicht folgen (p. 25). Weiterhin: Éric Darragon, *Edouard Manet*, Paris 1989, p. 163.

²⁷⁰ Vgl. Kat. Ausst. 1983, Nr. 109.

Leenhoff, der Sohn Frau Manet's, der im Hause Edouard Manet's lebte und dort aufwuchs. Manet verfolgte dieses Aufwachsen mit Anteilnahme, und die Reihe der Léon-Bilder zeigen das Erwachsenwerden des Buben in vielen Stufen, und sie bezeugen das rege Interesse, die Aufmerksamkeit Manet's für diesen Jungen, der ihm mehr war als nur ein Modell.

Schweigsam sind die drei, untätig, beobachtend: Eine Frau, die Haushälterin vielleicht, ein rauchender Herr, am Tisch sitzend, und ein junger Mann, Léon, auf der Tischkante leicht aufsitzend. Die Haushälterin steht mit leicht geneigtem Kopf, ruhig und schauend, wie zuhörend; sie hält eine silberne, offenbar heiße Kaffekanne. Der rauchende Herr, in eine warme, dunkle Farbigkeit, in die Ruhe seiner Bewegung zurückgenommen, läßt seinen Blick ruhig und unaufdringlich, behutsam forschend, zu dem Jungen gehen.

Und dieser steht in der Helle, vor dem weißen Tischtuch; er lehnt mit überkreuzten Beinen an und sitzt halb auf der Kante des Frühstückstisches, die eine Hand in der Hosentasche, die andere aufgestützt. Söhne pflegen so am Tisch des Elternhauses zu lehnen, lässig und abwartend, doch bereit sich abzustoßen und zu gehen. Sie sind in der ihnen selbstverständlichen Sicherheit des bleiben Könnens und des vielleicht gehen Wollens. Der junge Mann ist elegant, in den vielfachen Gelb-Schwarz-Variationen seiner Kleidung modisch. Er ist ein wenig borniert, ein bißchen Snob auch, die Augen sind hell und kühl. Und um den Mund ist noch viel Weichheit, um die Nase ein ängstliches Schnuppen. Um die sechzehn wird er alt sein (León wurde 1852 geboren). Was immer man sagen mag über ihn, eines ist er sicherlich und sehr bewußt: der Sohn des Hauses.

Die Bildkomposition beruhte auch hier auf der Metrisierung. Bei unbetonter Mitte - steht der Junge doch rechts von ihr - lassen sich Maßeinheiten feststellen. Die erste Maßeinheit reicht bis zum Helmvisier, den Ansatz des Nasenschutzes genau, bis dorthin, wo ein dünnes Bein des Blumentisches und der Stamm des Gummibaumes, ein wenig verschoben, mit der Fensterwand zusammen als Maßgrenze aufgehen. In dieser Maßeinheit wurden im Sessel die Sachen so gelegt, daß das

Schwert nach oben, der Dolch bildeinwärts führt, so festigt die Anhebung die linke Bildecke.²⁷¹ Die zweite Maßeinheit reicht bis zum Zipfel der Tischdecke, bis zum herabhängenden Geschirrtuch und der dunkel betonten Rockfalte daneben, bis zur Kanne und der Knopfleiste am Kleid der Frau: die Maßgrenze und die Körperachse der Frau fallen zusammen. Die dritte Maßgrenze bildet die Körperachse des Jungen. Die vierte dann der Kontur seines Ärmels und die Rahmenleiste links der Landkarte. Die fünfte Maßeinheit umfaßt den Bildschluß. Die Körperachse des Herrn liegt nicht auf einer Metrengrenze, dadurch betonte Manet dessen Zurückhaltung. Eine Binnengliederung ist in diesem fünften Metrums zu erkennen: der Knick im Tischtuch, die Zitrone im Winkel von Messer und Auster und das Weinglas, dann der Brustkontur des Herrn und der Knick in der Leinwand der Karte. Die weitere Unterteilung trennte die Sachen auf dem Tisch deutlich, brachte sie in die Nähe des Jungen, während auf dem Tisch vor dem Herrn eine leere Fläche entstand, welche die ruhige Haltung seiner Hand und die Ruhe seines Blickes steigerte. Der dunkle Arm über den Sachen auf dem Tisch und die helle Hand über dem Schatten der Flasche wirken über den Abstand dieses Halbmetrums wie eine Brücke hinüber zu dem Jungen. Die Dezenz dieser Bindung ist außerordentlich. Die Frau und der Junge wurden durch die gleiche Höhe ihrer Köpfe und durch deren verwandtes Rund aufeinander bezogen und lose verbunden. Der kleine Strohhut des Jungen, sein leuchtend gelbes Rund, wirkt wie eine Drehscheibe, die sich gleichmäßig nach allen Seiten verhält.

Die aufgezeigte Metrisierung wird durch eine Röntgenaufnahme aus dem Arbeitsprozeß bestätigt. Auf dieser ist als Bildhintergrund das Sprossengerüst eines Atelierfensters zu sehen. Die Bildmitte wurde dabei durch eine Fenstersprosse markiert - ich darf an die Zeltecke von Monets Malboot erinnern. Unverändert blieben die Positionen der Personen, die auf der frühen Fassung des Röntgenbildes in die Sprossen eingespannt und durch sie artikuliert erscheinen. Sowohl die Körperachse Léons wie

²⁷¹ Zur Bedeutung der linken, unteren Bildecke als Ausgangspunkt einer Komposition vgl. Rudolf Arnheim a.a.O. p. 45.

die Körperachse der Frau, wie die Grenzen des ersten und des fünften Metrums deckten sich mit Fenstersprossen. So war die Metrenfolge gegenüber der endgültigen Fassung aufdringlicher und bewirkte eine stärkere Skandierung.

Mit Hilfe der Metrisierung sicherte Manet der Komposition eine stetige Abfolge und einen ruhigen Verlauf. Weitere Faktoren aber kamen hinzu. Eine räumliche Diagonale verläuft vom Gummibaum über die Haushälterin nach vorne, hin zu Léon. Eine ebensolche Diagonale verläuft vom Kopf des Herrn, über dessen Hand und dessen Unterarm, zum Jungen hin. Der Junge steht also im Winkel zu den beiden anderen Personen, räumlich verstanden, vornean wie ein Schiffsschnabel. Dieser Winkel wurde variiert, links, bildeauswärts gerichtet, in den gekreuzten Waffen, rechts, bildeinwärts gerichtet, in Messer und Zitrone. Und wie das Schwert und der rechte Arm der Frau korrespondieren, so auch das helle Tischmesser und der linke Unterarm des Herrn. Auch diese Diagonalen führen zu Léon, auf ihn zu, doch nun, ohne ihn zu berühren. Er steht in der ruhigen Abfolge der Metren und er steht in der räumlichen Ordnung des Dreiecks mit dem Mann und mit der Frau zusammen - dort vornean: Mann und Frau stehen, im eigentlichen Wortsinn, hinter dem Jungen. Bildinhalt und Bildkomposition bedingen einander.

Der Junge sitzt-lehnt zwischen Waffen und Frühstück. Die Waffen sind unbrauchbar, antiquiert, sind Atelierrequisiten, vor denen die Katze sich putzt; der Junge beachtet sie ebenso wenig wie das Frühstück; das eine läßt er beiseite, das andere hinter sich. Manet meinte wohl keinen Herkules am Scheideweg, meinte wohl keine Wahl zwischen Ruhm und Wohllleben. Was er aber malte, ist der Blick des Jungen ins Weite, Offene, ist die Freiheit um Kopf und Schultern; das Lehnen am häuslichen Tisch und die Möglichkeit, sich einen Ruck zugeben, frei zu stehen und zu gehen, wohin der Blick weist: in das ihm Unbekannte.

Der Herr blickt mit sehr großer Aufmerksamkeit in Richtung Léon, er weiß sehr wohl um dessen Aufbruchsstimmung, weiß um dessen

Ängstlichkeit. Weiß auch, daß er den Jungen jetzt sich selbst überlassen muß; er kann nur im Hintergrund aufmerksam da sein.²⁷²

Manet wählte das Thema des Alleinseins eines Halbwüchsigen 1878 noch einmal, er begann, die *Brasserie von Reichshoffen* zu malen. Manet zerschnitt später die Leinwand in das heute in Winterthur verwahrte Stück *Im Café* und das in London verwahrte Stück *Die*

²⁷² Ich habe auf die Sprossenteilung des Atelierfensters in der Röntgenaufnahme hingewiesen. Im später, 1873, entstandenen *Gare Saint Lazare* verwendete Manet nochmals eine Sprossengliederung. (Washington, D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1454, R.W. I/207, Kat. Ausst. 1983 Nr. 133). Die beiden Personen, Mutter und Töchterchen, wurden durch die hohen Stäbe eines Eisengitters von den Schienensträngen der Eisenbahn getrennt. Die rechte Bildhälfte ist diejenige des bildeinwärts nach den Schienen schauenden Mädchens und die linke Bildhälfte ist diejenige der herausschauenden und fast frontal auf dem Gitterpostament sitzenden Mutter. Beide Hälften wurden mit je fünf Stäben gegliedert, deren Abstände, auch sachgemäß, annähernd gleich sind. Der sechste Stab der das Bild durchlaufenden "endlosen" Folge besetzt, unbetont, die Bildmitte. In jener Röntgenaufnahme des Frühstücks ließen sich pro Bildhälfte drei Sprossen zählen und die siebte markierte die Bildmitte. Der wesentliche Unterschied in der Bildkomposition dieser beider Bilder ist aber die Position des Protagonisten. Léon steht unmittelbar rechts der Bildmitte im vierten und fünften Metrum und füllt diese Metren aus; das ist deutlich die Position einer Hauptfigur. Anders das Mädchen, dessen Körperachse mit dem achten Stab zusammenfällt; dieser achte Stab ist aber nicht die Metrengrenze, die Metrengrenze ist vielmehr der neunte. Im vollendeten Zustand des Frühstücks fallen die Körperachsen von Léon und von der Haushälterin aber prononciert auf Metrengrenzen, stehen ferner deren Körperachsen in gleicher Entfernung von der Bildmitte, und ist die Maßeinheit, die Manet dem Herrn zumaß, die halbe des Jungen. Der Protagonist ist vollständig klar. Anders Mutter und Mädchen. Die Mutter füllt die beiden Metren der linken Bildhälfte, ihre Körperachse fällt auf eine Metrengrenze und zugleich auf die Mittellinie ihrer Bildhälfte, sie hat großes Volumen; die Kleine aber steht, hell und aufgerichtet, innerhalb des dritten Metrums und das vierte Metrum wurde einem ruhigen, langsamen Bildausklang überlassen. Denn, wo im Frühstück der Herr, das Bild und das Bildthema abschließend und abrundend, sitzt, läuft in der *Gare Saint Lazare* die Komposition still aus, der Schlußakzent ist die Traube auf der Mauer, sind Balkon und Zweig. Ist in der *Gare Saint Lazare* die selbstverständliche Verbundenheit und der Gegensatz von Mutter und kleinem Mädchen das Thema, so im Frühstück das Situation des Halbwüchsigen. Es wäre zu überlegen, ob Manet nicht gerade um dieses Thema stärker zu akzentuieren, um die Isolierung des Jungen deutlicher zu machen, den die Personen verbindenden Hintergrund eines gegliederten Atelierfensters zu Gunsten der neutraleren Wand aufgab.

Bierkellnerin; jedes der Fragmente wurden von Manet dann angestückt, wie die von Wilson veranlaßten Röntgenaufnahmen zeigen.²⁷³

Steht der Protagonist, Léon, im Frühstück im Atelier wie die Spitze eines Dreiecks voran und stehen Mann und Frau hinter ihm, wie stützend, so gebrauchte Manet Im Café ein anderes Kompositionsschema, um ein zwar verwandtes Thema doch anders zu lösen.

Drei Personen sitzen an einem langen und schmalen Biertisch, schräg in die Tiefe gestaffelt: Mann und Frau, eng verbunden, und ein Mädchen, abgesetzt.²⁷⁴ Das Paar - des Mannes Unterarm liegt auf der Schulter der Frau -, wurde in einer Rundform verbunden, im doppelten Schwung beider Hutkrempe, in den Entsprechungen der Ecken und Bögen der Mantelkrägen, im doppelten Akzent der Handrücken, das Paar ist eine Bildfigur, eine Gruppe. Wurde der Mann durch große Schwünge charakterisiert, durch Augenbrauen, Schnurrbart, Mund, Kragen, so die Frau durch kleine Rundformen: Augen, Mund, Nase, Ohren, Hut und Oberkörper. Schaut die Frau froh, mit kleinem Lachen, aus dem Bild heraus, so scheint der Mann, heitere Utopien erzählend, auf ein nur ihm sichtbares Ziel schauend, kein Ende seiner Rede zu finden. Vor der Frau steht ein Stuhl, deutliche Absperrung; und der Mann hat seine rechte Hand in die Manteltasche geschoben, sein Armkontur schließt gegen das Mädchen ab. Gegen die Schwingungen und die Rundungen des Paares

²⁷³ Au Café, 1878, Öl/Lw. 0,78 x 0,84 m, signiert und datiert (rechts unten): E. Manet 1873, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart, R.W. I/278. Ecke im Konzertcafé, (The Waitress), 1878 oder 1879, Öl/Lw. 0,98 x 0,79 m, signiert und datiert (unten links): Manet 7(9?), London, National Gallery, R.W. I/311, Kat. Ausst. 1983 Nr. 172 und Abb. A. Michael Wilson, *Manet at Work, Exhibition*, The National Gallery London, London 1983, pp. 45sq.; Juliet Wilson Bareau, „The Hidden Face of Manet“, *The Burlington Magazine* 128, 1986, Sonderbeilage pp. 65sq.

²⁷⁴ Kat. Ausst. 1983, Nr.172: „Der Herr im Zylinder ...und die neben ihm sitzende Frau, die sich dem Betrachter zuwendet, sind ein mit Manet befreundetes Paar - der Kupferstecher Henri Guérard und die Schauspielerin Ellen Andrée,“, das Mädchen scheint nicht identifizierbar. Wie im Frühstück im Atelier und in der Gare Saint Lazare (in der das Modell für die Mutter Victorine Meurent und für das Mädchen das Töchterchen von Manet's Malerfreund Alphonse Hirsch waren; Kat. Ausst. 1983, p.340) brachte Manet auch hier Personen in eine Konstellation, die mit deren Leben nicht das Geringste zu tun hatte.

wurde das Mädchen durch eine helle Negativform abgesetzt; jede Form seines Kopfes ist eckig: das im rechten Winkel geschnittene, in einer strengen Geraden auf die Schulter fallende Haar, ihr ins Profil gestelltes Gesicht mit dem starren Blick Geradeaus, dem energischen Vor und Zurück von Nase, Mund und Kinn, ja eckig ist sogar der Umschlag ihres kleinen, weißen Kragens.

Stand der Frühstückstisch im Rücken Léons, waren die Dinge seines Zuhauses um ihn, standen Mann und Frau, die Erwachsenen, hinter ihm, so steht hinter diesem Mädchen nichts als eine kühle und helle Glaswand, vor der es allein und allein gelassen ist. Lehnte Léon am Tisch lässig, schaute er hinaus ruhig, so sitzt dieses Mädchen steif aufgerichtet und die Hände auf dem Tisch verschließend ineinander gelegt. Auch der Blick des Mädchens hat kein Ziel, hinter diesem Blick steht aber die entschlossene Festigkeit eines Kindes, das nichts mit den Erwachsenen, die neben ihm sind, gemein haben will.

5. Die Bar in den Folies - Bergère.

1882 vollendete Manet sein letztes Meisterwerk, die Bar in den Folies - Bergère.²⁷⁵ Die Protagonistin ist nun ein Barmädchen, ihr Ambiente die flirrende Licht- und Spiegelwelt eines Vergnügungsetablissemments. Es scheint kein größerer Gegensatz vorstellbar zu Léon, der Hauptperson des Frühstücks im Atelier. Und doch verbindet eine fast geschwisterliche Ähnlichkeit der beiden Personen im Dastehen, im Schauen, im Schweigen und der Gesamtcharakter der Ruhe und Stille diese beiden Bilder. Eine sehr ähnliche Kompositionsfolge begründet diesen ersten Eindruck.

Die ‚Bar‘ ist im Format etwas kleiner, doch im Verhältnis von Höhe zu Breite dem ‚Frühstück‘ etwa gleich.

²⁷⁵ Bar in den Folies - Bergère, 1881 - 1882; Öl/Lw. 0,96 x 1,30 m; signiert und datiert (unten links auf einem Flaschenetikett): Manet 1882, London, Courtauld Institute Galleries, R.W. I/388, Kat. Ausst. 1983 Nr. 211, Juliet Wilson Barea u.a.O. pp. 70sq.

Das Barmädchen steht aufgerichtet und mit aufgestützten Armen hinter einer Marmortheke, um an Theaterbesucher Getränke zu verkaufen. In geringem Abstand hinter dem Mädchen befindet sich eine große Spiegelwand bildparallel, deren untere goldene Rahmenleiste über einem tiefroten Wandssockel sichtbar ist. In dieser Wand spiegeln sich der Bartisch mit seinen Flaschen, der Rücken des Mädchens, die Hand, das Gesicht und der Zylinder eines Gastes, spiegelt sich die Menge der Besucher im Parkett und auf dem Balkon der Folies - Bergère, auch die Beine einer Trapezkünstlerin ganz links, ferner die runden Lampen, die Pfeiler des Balkons, die prachtvollen Lüster. Der Betrachter sieht also von allen Dingen, die das Mädchen sehen kann, das Abbild im Spiegel. Real, das meint ungespiegelt, sieht er das Mädchen hinter der Theke vor dem Spiegel; real die Bartheke mit ihren vielerlei Flaschen, den Rosen im Glas, der Schale mit Mandarinen. Manet trennte die beiden Realitätsebenen, die Dinge oder deren Spiegelbild, deutlich: er malte das Mädchen und die ungespiegelten Dinge fest, kompakt, die Spiegelbilder locker, verschwimmend. Man vergleiche nur die Stirn- und die Nackenhaare des Mädchens.

Der reale Standort des Herrn im Zylinder müßte, nach den Regeln der Optik, vor der Theke, etwas links der Bildmitte sein. Dieser Standort ist ungefähr auch derjenige des Betrachters. Das Spiegelbild des Mädchens, sein Rücken also, sollte, nach denselben Regeln, nicht so weit rechts erscheinen können, wenn das Mädchen - wie dargestellt - frontal zum Bartisch vor dem Spiegel steht. Nach eben diesen Regeln könnte sich auch das Flaschenensemble, das links, knapp am Thekenrand angeordnet wurde, nicht als weiter zurückstehend und in anderer Gruppierung und so nahe neben dem Arm des Mädchens spiegeln. Manet mißachtete offensichtlich die optischen Regeln; welche Gründe hatte er dafür?

Das Stedelijk Museum in Amsterdam bewahrte eine Ölstudie zu dem Bild, die verglichen werden kann²⁷⁶. Manet setzte die in dieser

²⁷⁶ Studie zu Bar in den Folies - Bergère; 1881, Öl/Lw. 0,47 x 0,56 m, früher Amsterdam, Stedelijk Museum (als Leihgabe), am 28. Juni 1994 bei Sotheby's,

Farbstudie schräg gestellte Bartheke im Gemälde frontal vor die Spiegelwand und verlängerte sie auf beiden Seiten, sodaß die Enden der Schmalseiten nicht mehr sichtbar waren. Dadurch betonte Manet die beiden prägnanten Bildparallelen, Bartisch und Balkonbrüstung, die dem Bild Ruhe und Festigkeit gaben. Es sei an die gleiche Funktion der Bank im Wintergarten erinnert. Weiter rückte Manet das in der Studie mit leicht geneigtem Kopf schräg stehende Mädchen im Gemälde in die Mitte frontal und so hin, daß seine Körperachse präzise auf der Bildmitte liegt. Dadurch festigte Manet diese Bildmitte, wie er das Mädchen über jede Zufälligkeit hinaus zu fast monumentaler Würde und Größe steigerte. Léon hatte Manet etwas rechts der Bildmitte hingestellt und ihm so, mit Bedacht, eine schwächere Position gegeben. Die Anhebung der Komposition gestaltete Manet aus dem noch diffusen Flaschenkonglomerat in der Ölstudie zu dem klar gebauten Ensemble von sechs Flaschen im Gemälde um, die wie ein Anker wirken, die Anhebung kräftigten und festigten. Die runden Gaslampen und vor allem die helle Dame wie die Beine der Trapezartistin – alles neue Einfälle – steigerten die Wirkung der Flaschen. Um diese beabsichtigte Steigerung durch Zustellen nicht zu gefährden, ließ Manet wohl die Flaschen sich falsch spiegeln: er setzte sie zurück und gewann für das Anhebungsmotiv der Flaschen freien Raum und Wirkung.

Das Spiegelbild des Mädchens erscheint in der Studie optisch richtig, im Gemälde optisch falsch. Indem Manet das Spiegelbild im Gemälde vom realen Mädchen deutlich abrückte – die Überschneidung beider vermied –, gewann das Spiegelbild Kraft und Volumen. Die Begegnung mit dem Gast, der jetzt auf Gesicht und Hand, auf Anwesenheit und Blick, reduziert wurde, wurde nun ein klarer Schluß. Die Folge der drei Bildteile: Anhebung, Hauptteil, Schluß wurde evident.

Wie die Röntgenaufnahme des Gemäldes lehrt, änderte Manet aber auch das Gemälde.²⁷⁷ Zunächst stand das Mädchen im Gemälde

London, für 4,4 Millionen Pfund verkauft (Neue Zürcher Zeitung 28./29. Juni 1994, p. 35). R.W. I/373, Kat.Ausst. 1983, Nr. 212.

²⁷⁷ Vgl. Juliet Wilson Bareau a.a.O. Abb. 103.

wie in der Studie mit angewinkelten Armen und in der Taille überkreuzten Händen da. Manet änderte das: das Mädchen breitet nun die Arme aus und stützt seine Hände auf die Platte der Theke. Eine höfliche und modische Geste wandelte er in einer Gebärde der Offenheit und Ruhe.

Die Abfolge von Maßeinheiten im Gemälde lässt sich gut erkennen. Die Anhebung: Flaschen, Balkonpublikum, Trapezartistin, nimmt die erste Maßeinheit ein, 1 M breit, der Hauptteil, das Mädchen mit den aufgestützten Händen ist 2 M breit, die Begegnung schließlich von Mädchen und Gast und das prachtvolle Stilleben von Mandarinen in der Schale und den Flaschen wiederum 1 M breit. Diese Folge von gleichen Maßeinheiten wurde durch die quergerichteten Motive Bartheke und Balkonbrüstung horizontal und durch die senkrecht gerichteten Motive Flaschen und Balkonpfeiler mit Gaskugeln vertikal gefestigt und gefügt. Dieses Kompositionsprinzip einer Abfolge von Maßeinheiten und einer Festigung durch horizontale und vertikale Strukturelemente war Im Wintergarten ebenso zu beobachten. Vergleicht man im Rückblick die Anhebungen der drei Gemälde: Azalee und Banklehne Im Wintergarten, Sessel mit Waffen und Katze im Frühstück und das dunkle Flaschenensemble hier, so wird deren Ähnlichkeit deutlich.²⁷⁸

Manet stellte das Mädchen, wie gesagt, zweimal dar: real, dem Beschauer gegenüberstehend, und als Bild im Spiegel. Beide Darstellungen sind thematisch verschieden: Das Mädchen im Spiegel scheint sich, leicht vorgeneigt, zu einem Gespräch mit dem Gast, der aufmerksam zu ihm niederschaut, anzusprechen. Das ‚reale‘ Mädchen aber äußert nichts von solcher Gesprächsbereitschaft und Begegnung: es verharrt mit einem schwer deutbarem Gesichtsausdruck teilnahmslos und unbetroffen in gläserner Abgeschlossenheit. Erfährt das Mädchen den ernsten, fragenden Blick des Mannes überhaupt? Oder tagträumt es von einer Bereitschaft, in jene Welt der sich zeigenden eleganten Damen der

²⁷⁸ Wie auch der krasse Gegensatz zur Anhebung der Erschießung Kaiser Maximilians, nämlich Mejia's ins Leere niederstoßende Hand in ihrer Wucht und Eindringlichkeit. Vgl. auch: Rudolf Arnheim a.a.O. p. 45.

Demimonde hinüberzuwechseln, in welche der Mann sie führen könnte? Verbinden sich die Darstellungen von Bildanhebung, die mondäne Welt, und Bildschluß, die Begegnung, im elegischen Sinnen des Mädchens? Ist das Bild von jener Schwermut geprägt, die einen Älteren, den Maler hier, überkommen kann, wenn er die Unbetreffbarkeit eines jungen Mädchens erfährt, das abgeschlossen in seiner eigenen Welt verharrt?²⁷⁹

Jedenfalls schuf Manet mit seinem letzten, großen Gemälde, mit der Bar, seine wohl stringenteste Bildkomposition. Die Abfolge gleicher Maßeinheiten im Gerüst der Horizontalen von Bartheke, deren Spiegelbild und der Balkonbrüstung und der beiden kräftigen Vertikalen der Pfeiler war Manet ein Mittel, um das Mädchen in seiner Klarheit, seiner Würde und Freiheit sichtbar werden zu lassen. Wie Bildinhalt und Komposition, so gaben auch die leuchtende Pracht der Farben, über denen feinste Grautöne wie ein dämpfender Schleier liegen, dem Bild den Zauber jener Vollkommenheit, deren Fundament Trauer gewesen sein könnte.

Überblickt man die hier besprochenen Bilder in ihrer zeitlichen Abfolge, so läßt sich Folgendes hinsichtlich der Bildkomposition zusammenfassen:

Manet wandte das Kompositionsmittel der Metrisierung, d.h. der Abfolge untereinander gleicher Maßeinheiten, bereits in seinem frühesten Mehrfigurenbild *Der alte Musikant* an. Manet studierte diese Kompositionsweise an den Werken italienischer Monumentalmalerei, in der es ihm in den Wandgemälden des Andrea del Sarto erkennbar und damit erlernbar entgegengetreten war. Manet ordnete die Komposition, wie Andrea, auf eine Bildmitte hin, die betont oder unbetont sein konnte. Mittels der Vertikalen, der Metrengrenzen, akzentuierte und skandierte Manet diese Metrenfolge. Unsere Beispiele waren das Stuttgarter

²⁷⁹ Den Kontrast zwischen dem Spiegelbild des Mädchens und dem "realen" Mädchen deutet Werner Hofmann a.a.O. p. 43 als den Kontrast zwischen dem Ausüben einer Rolle - dem Kundengespräch - und dem Rückzug in die Selbstbefragung, verstanden als einen Gegensatz zwischen Episode und Dauer.

Malboot und das Frühstück im Atelier. Der Münchner Barke²⁸⁰ mit einer verhältnismäßig lockeren Struktur stehen in Gare Saint Lazare und auch im Maskenball in der Oper, beide aus dem Jahre 1873, Bilder gegenüber, deren kräftige Horizontalstruktur auffällt.²⁸¹ In den späten Bildern wurde diese Verbindung von horizontalen und vertikalen Strukturen zu dem bestimmenden Kompositionsfaktor, unsere Beispiele waren Im Wintergarten von 1879 und die Bar, 1882 vollendet. Mit der Anwendung einer ausgeprägten Horizontalstruktur überschritt Manet auch deutlich die im Werk Andrea's erkannte und dann angewandte Kompositionsweise; und er gewann damit eine neue, seinen Bildthemen angemessene Monumentalität.

Ein fundamentaler Unterschied zu Andrea ist allerdings festzuhalten. Andrea del Sarto bediente sich der Metrisierung, um einen Handlungsablauf zu gliedern und zu schildern: Ereignisteil folgte auf Ereignisteil und damit vollzieht sich das Bildgeschehen, die ‚*storia*‘, Maß für Maß. Manet benützte aber die Metrisierung, um ein handlungsfreies, ein schweigendes Zusammensein von Menschen seiner Zeit in ihrer psychischen und sozialen Befindlichkeit darzustellen. Er gab seinen Bildern mit der Übernahme, Anwendung und Weiterentwicklung dieses Kompositionsverfahrens jene Ruhe, Würde und Freiheit, jene Schönheit, die auch Heutige betroffen macht und die ihm im Kreis der Maler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seinen hohen Rang gab.

²⁸⁰ Wie auch den gleichzeitig entstandenen Bootsbildern in Tournai und New York: Argenteuil, Tournai, Musée des Beaux Arts, R.W. I/221, Kat. Ausst. 1983 Nr. 139; Im Boot, New York, The Metropolitan Museum of Art, R.W. I/223, Kat. Ausst. 1983 Nr. 140.

²⁸¹ Maskenball in der Oper, 1873 - 1874, Washington, D.C., National Gallery of Art, R.W. I/216; Kat. Ausst. 1983 Nr. 138, Kat. Ausst. *Französische Impressionisten und ihre Wegbereiter*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, 1990, Nr. 24.

Marées: Figur und Komposition.

Wir wollen keine erfindung von geschichten
sondern wiedergabe von stimmungen
keine betrachtung sondern darstellung
keine unterhaltung sondern eindruck.

Stefan George, *Blätter für die Kunst* II,1 (1894)

Es ist zufällig so, daß Edouard Manet (1832-1883) und Hans von Marées (1837-1887) gleichzeitig und gleich lange gelebt haben. Beide, von den Extremen der Historien- und Salonmalerei (Piloty, Makart) und der präraffaelitischen Malerei (Burne-Jones) einiger Altersgenossen weit entfernt, malten Bilder menschlicher Gemeinschaften, welche wenige Gestalten umfassen, Bilder, die die inneren Beziehungen der Dargestellten, von Männern, Frauen und Halbwüchsigen, Marées auch von Kindern und Greisen, sichtbar machen. Beide malten moderne Bilder, in denen die Erfahrung eines inneren Alleinseins des Individuums sichtbar gemacht wurde. Doch, wie verschieden sind diese Bilder ausgefallen: Manet in Paris feierte - wie man dem Glanz seiner Malerei entsprechend sagen darf - besondere, gesellschaftlich mögliche und wie zufällige Situationen von Menschen, die das in ihnen psychisch Vorgehende erlebten und es oft wußten; doch Marées in Rom entkleidete die Beziehungen jedes Besonderen und Gesellschaftlichen, führte sie auf die blanke, unzufällige Natur zurück und hob in ihr Stimmungen hervor, und er verewigte - wie man der ernsten Erscheinung seiner Malerei nach sagen darf - die Beziehungen gestimmter und die Gestimmtheit der anderen oft sehend wahrnehmender Menschen. Manets Gemälde, monumental grundgelegt, sind von großer Ruhe und tief erfreuend; Marées Gemälde, von sichtlichem Ernst, tragen die Monumentalität auf der Stirn und halten den Betrachter auf Distanz.

Die Monumentalität, die sich nicht erst während einer Betrachtung der Gemälde ergibt oder der Disposition der Gemälde, wie

verborgen, zu Grunde liegt, sondern sich vorab bekundet, ist für den heutigen Betrachter oft eine Grenze, über die er nur schwierig hinweg kommt; die Akte, aus denen die wichtigen der Gemälde Marées' fast durchgängig bestehen, licht und bald wieder im Dämmern, lassen den Betrachter nicht so recht in das Klare eines zustimmenden Verstehens kommen; und die Verhaltenheit, oft Unbeholfenheit und Stummheit der Gestalten lassen den Betrachter zweifeln: ob er an dieser Malerei Wesentliches überhaupt habe; während Manet den heutigen Betrachter gewinnt; auch denjenigen, der ihn nicht oder ihn mißversteht. - So hält Marées den Betrachter auf Distanz und hält ihn, wenn er bleibt, in prüfendem Beobachten, in einem das Verstehen suchenden Sehen. Marées vermeidet, den Betrachter zu gewinnen. Und der Betrachter, wie er meinen könnte, sieht ihm aus Renaissance und Antike Vertrautes unvertraut, ja in fragwürdiger Art dargestellt. Unselbstverständlich stehen und bewegen sich die Gestalten Marées', unselbstverständlich ist ihr Zusammenhang und unselbstverständlich ihre Erscheinung miteinander und - mitsamt der umgebenden Natur.

Jeder Betrachter kann beobachten. Auch im Folgenden werden Beobachtungen mitgeteilt; nur Beobachtungen, eine Gesamtdeutung kann ich nicht vorstellen. Diese Beobachtungen gelten zunächst der Figur oder dem Vorgange der Figurierung, dann der Figurenrelation oder dem Vorgange der Komposition, welche beiden Aufgaben Marées über Zeichnungen durchführte, und sie gelten dann der Ausführung als Gemälde²⁸². Die Beobachtungen heben Einzelnes hervor, ausführlicher zum ersten und zum zweiten Punkte.

²⁸² Die Zeichnungen und die Gemälde Marées' werden mit den Nummern von Meier-Graefe zitiert; auch deren Maße sind - da nur eine anschauliche Vorstellung bezweckt wird, auf Zentimeter verkürzt - seinem Kataloge entnommen. Julius Meier-Graefe, *Hans von Marées, Sein Leben und sein Werk*, München 1909-1910.

I. Zur Figurierung.

A. Die Gestalten in den Gemälden Marées‘ wurden in einfachen Stellungen und Richtungen, kaum überhaupt in Bewegungen gegeben. Sie stehen, sitzen, knien, sitzen auf dem Boden; sie wurden zumeist hergerichtet oder zur linken oder rechten Seite, seltener in die Ferne, selten halb schräg in die Nähe oder Ferne, selten nach oben, sich streckend, oder nach unten, sich beugend; in der Frühzeit sitzen sie bisweilen zu Pferde oder reiten, in der Spätzeit reiten sie bisweilen oder fahren, werden auch einmal entrückt, zumeist aber stehen und schreiten sie. Die Verbindung solcher Grund-Stellungen und Grund-Richtungen bestimmte die Figuren des Marées zunächst. Man könnte in ihnen, kaum erweitert, jene Grundstellungen und -richtungen erkennen, die in der Frührenaissance (1435) durch Leon Battista Alberti in die Lehre von der Kunst der Komposition eingeführt worden waren²⁸³.

Diese Grundfiguren wurden dann aber von Marées durchgearbeitet. Und diese Durcharbeitung der Grundfiguren war m.E. der entscheidende Akt in der künstlerischen Arbeit Marées‘; sie war jene Tätigkeit, bei der er seine Themen, seine Themenansätze fand. Im Unterschied zu Eugène Delacroix hatte Marées in der Regel wohl keine

Hilfreich erschienen insbesondere folgende Schriften: Konrad Fiedler, *Hans von Marées, seinem Andenken gewidmet*, München 1889 (auch in: Konrad Fiedler, *Schriften über Kunst*, München 1913, vol. 1, 369-462); Rudolf Pannwitz, „Die Seele des Werkes von Marées“, *Ganymed* II, 1920, 58-79; Bernhard Degenhart, *Marées Zeichnungen*, Berlin 1953, ²1963; Kurt Badt, „Hans von Marées‘ Neapler Fresken“, *Neue Zürcher Zeitung* vom 21.2.1959. Einer eingehenderen Beschäftigung dürfte besonders Carl von Pidoll, *Aus der Werkstatt eines Künstlers, Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880/81 und 1884/85*, Luxemburg 1890, ²1908 (Augsburg ³1930) interessant werden, um die Mitteilungen des Malers und Schülers des Marées mit diesen, unabhängig davon entstandenen, kunsthistorischen Beobachtungen zu vergleichen.

²⁸³ Ausführlicher: Rudolf Kuhn, „Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei“, *Archiv für Begriffsgeschichte*, 28, 1984, 123-178, bes. pp. 142sq. Kürzere Fassung dieses Aufsatzes in: Rudolf Kuhn, *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*, Frankfurt 2000, pp. 19-40, bes. pp. 26sq.

spontanen thematischen Figureneinfälle (*la première pensée*), welche Ureinfälle seiner Phantasie bei Delacroix der Ausgangspunkt für Bilderfindungen gewesen waren²⁸⁴.

Marées' Durcharbeitung und Durchgestaltung verwandelten die bloßen Grundfiguren. Marées differenzierte sie aber nicht dahin, daß Bewegung, Handlung sichtbar geworden wäre, was Alberti gefordert hatte. Marées vermied, Bewegung und Handlung herauszubringen; er legte selbst Ansätze dazu, wie zu sehen sein wird, still. Marées arbeitete Stimmungen und Gestimmtheiten heraus, er machte diese sichtbar. Die Maler der Renaissance hatten seelische Bewegungen, Raffael auch seelische Stimmungen als Tun, als Handeln sichtbar gemacht; nicht Marées. Dessen Stimmungen und Gestimmtheiten waren handlungslos. Marées' Gestalten wurden ihrer Stimmungen auch erst inne, wenn sie in Bewegungs-Ansätzen und Handlungs-Ansätzen verharrten, verhielten; dann fühlten sie sich, fühlten sich gestimmt. - Zunächst ist im Folgenden diese Figurierung an einigen Zeichnungen (A 1-5) genauer aufzuweisen, bevor ich dann die Entwicklung eines Motives in der Figurierung an wenigen Zeichnungen eines Beispiels (B 1-2) zu erläutern suche.

1. Man könnte mit der Studie eines männlichen Aktes, lateral nach rechts, auf der Zeichnung M.G. 875A (Rötel, 0,57 x 0,43, Wuppertal, Von der Heydt - Museum) beginnen. Sicherlich fällt auf, daß die Ausbuchtungen, die konvexen Konturbögen von Gesäß und Schulter einander wiederholen, auch, daß der Gesäßkonturbogen durch den Bauchkonturbogen variiert wurde, unter Wiederholung selbst des nahezu geraden Konturstückes im Rücken gegen die Taille nun unten am Bauche. Auch die hinteren Konturbogen des näheren Oberschenkels sind gleich den Konturbogen und -bogenabschnitten im Rücken, und noch jener Bogen, der Kiefer und Kinn begrenzt, kommt im Rückenkontur vor. So wurde dieser Leib zunächst entrückt, nämlich in ein wechselbezüglich für sich Stimmiges gebracht; wurde die Figur - in durchaus üblicher Weise - klar, differenziert und doch einfach auffaßbar, sie wurde einprägsam. Das Ausmaß solcher Übereinstimmung fällt auf.

²⁸⁴ Siehe auch Pidoll p. 10. Kein Motiv oder Einfall als Ausgangspunkt.

Eine zweite Beobachtung leitet nun aber zu dem für Marées' Figurierung Besonderen: man sieht, daß der verstärkt nachgezogene Bauchkontur oberhalb des querübergehenden Armes in der ebenfalls verstärkt nachgezogenen Linea alba, die die Brust teilt, fortgesetzt wurde, die zu jenen auseinandergefächerten Flächen, welche die Brust gestalten, beitrug: durch diese Fortsetzung des Bauchkonturs in der Linea alba wurde die Figur nicht mehr nur einprägsam geklärt, sondern die Bewegung der Figur, die nur kleine Drehung des Oberkörpers, noch in die Grundstellung gebunden, wurde fest, nicht z.B. als Abweichung erfahrbare; sie wurde mit dieser Grundstellung vielmehr unmittelbar, unabweichend stimmig.

2. In Studien, die Marées für seine Bildhauer-Schüler zeichnete, lehrte er sie, wie sie die Identität von plastischer Struktur und jener figuralen Stimmigkeit erreichen könnten; er zeigte es ihnen mit solcher Deutlichkeit, daß sich oft die Einheit beider in fast ornamentaler Weise abhob.

Die Studien für die Skulptur des Ulysses seines Schülers Volkmann M.G. 928 von vorn und M.G. 928A von der Seite (Blei 0,32 x 0,25, Hamburg, Privatbesitz) zeigen dieses. Ich weise darauf hin, wie in der Vorderansicht einander die unteren Begrenzungsbogen der Brustlappen folgen, dann im Oberarm rechts ein weiterer im rechten Winkel folgt, als rechte Hälfte eines Ovals, welches seinerseits im zugehörigen Unterarm variiert wurde; der Ovalbogen begrenzt ferner die Magenwölbung nach oben und die Bauchwölbung nach unten. In der Seitenansicht der Skulpturstudie wurde der Begrenzungsbogen des näheren Brustlappens rechts nach einem kleinen Abstand als Begrenzung der Schulter fortgeführt; und der untere Kontur des fernereren Oberschenkels als innere Begrenzung des Wadenmuskels und als linker Kontur des Unterschenkels. Ist es noch nötig, in der Vorderansicht den Brustlappenwinkel mit dem Haaransatz über der Stirn zu vergleichen? - Hat man sich gewöhnt, solche Züge zu abstrahieren, dann vergleicht man das gespaltene Kinn und vergleicht anderes. Die rigorose Demonstration dieser Bildung eines plastischen Zusammenhanges zeigt die über die Gliederung hinweggehende, die Glieder bindende, fast ornamentale

Vereinheitlichung zu einer inneren wechselbezüglichen Stimmigkeit. Die Figur zeigt große Kraft.

3. Vielleicht zwei weitere Beispiele, man beachte, wie in M.G. 832 (Rötel 0,59 x 0,44, München, Staatl. Graphische Sammlung), der Studie für die Skulptur eines Lastträgers seines Schülers Bruckmann von vorne, der nähere Kontur der Achsel links über den erhobenen Oberarm hinweg in den Bizepskontur geführt wurde, oder, wie in M.G. 838 (Rötel 0,59 x 0,44, München, Staatl. Graphische Sammlung), einer Studie für einen sitzenden Mann von der Seite, der Kontur, der Jochbein und Backe nach vorn auffallend begrenzt, etwas tiefer in dem Kontur des Halses variiert wurde; diese beiden Beispiele deswegen, weil hier Bewegungen, das Heben der Arme, das Heben des Kopfes, in jene Stimmigkeit fest gestellt wurden.

4. Schon in der Studie für die Seitenansicht des Ulysses wäre gut zu erkennen gewesen, daß die Ausarbeitung der Figuren nicht nur die positiven Formen betraf, sondern auch die Räume zwischen deren Gliedmaßen, die sogenannten negativen Formen; so korrespondierten dort die einander zugewandten Konture des aufgestützten Armes und der Brust und des Bauches.

Die Studie eines nach links sitzenden weiblichen Aktes für die Darstellung der Melancholie des Schülers Pidoll auf der Zeichnung M.G. 853 (Rötel 0,57 x 0,42, Winterthur, Kunstmuseum) zeigt dann ein extremes Beispiel in der symmetrischen, negativen Form, die aus den einander zugewandten Konturen des Oberarmes, des Unterarmes wie der Brust und der Stütze jenes Armes wie dem Leib entstand, extrem durch die Einbeziehung der weichen, weiblichen Brust und in jener Verkürzung, die der Unterarm erlitt, um diese Form her- und die Bewegung still zu stellen.

5. Die Studie eines männlichen Aktes, stehend lateral nach links, im Kopfe hergewendet, M.G. 831 (Rötel, 0,58 x 0,43, München, Staat. Graphische Sammlung), führt uns weiter, wenn man auf die negative Form zwischen dem zur Seite gehaltenen Arm und dem Leibe achtet und wahrnimmt, wie der Kontur des Armes sich zuerst in einer schwebenden Übereinstimmung zu den Konturen des Oberkörpers und des Gesäßes

befand; der Unterarm wurde überhaupt erst nach Abstand und Drehung eingerichtet. Man achte auch auf die ungewöhnlich kleinteiligen Bogenformen der Konture dieses Armes innen beim Ellenbogen und außen bei der Schulter und des linken Beines innen beim Knie, die das Suchen und Finden erleichterten. Dann erkennt man, daß teils schon Korrespondenzen und Festigungen bestanden, teils schon genaue Korrespondenzen und Festigungen gesucht wurden und wie unbestimmt und wie änderbar Richtung und Haltung von Bein und Arm, von Unterarm und Hand noch waren; anders gesagt, daß und in welchem Ausmaße Haltungen über fast ornamentale Findungen gesucht, gefunden und bestimmt wurden.

Die Zeichnungen haben, wie ich hoffe, erkennen lassen, daß Marées - wie man, auf die ältere Kunst der Hochrenaissance und des Barock bezogen, sagen müßte - vordringlich und in ungewöhnlichem Ausmaße eine leibinterne Stimmigkeit in der Figurierung herausarbeitete, daß er in der Stimmigkeit auch die Bewegungen seiner Gestalten feststellte, sie darin verhielt, darin verharren machte, ein Heben des Armes und ein Heben des Hauptes. Ja, daß Marées die Bewegungen nicht aus wachsender Einsicht in deren Natur änderte und festlegte, sondern sie in der Verfolgung, im Suchen und Finden von Stimmigkeiten festlegte, änderte, ja sogar erfand. Würde man vom Handeln des Menschen ausgehen, dann wäre zu sagen, daß Marées die Leute in einfachen (Grund-) Stellungen und Haltungen stehen, sich halten und minimal so bewegen ließ, daß sie vorab mit sich selbst in Stimmigkeit waren und diese durch minimale Bewegung eher intensivierten und die Bewegung in solcher Intensivierung verhielten, darin verharrten; Marées beobachtete und beurteilte die dadurch erreichte Figur darauf hin, ob sie als Ausdrucksgebärde einer Gestimmtheit verstanden und erkannt werden konnte oder in dieser Hinsicht verworfen werden mußte. Vielleicht erleichtert es ein Verständnis, wenn man sich dessen erinnert, daß mancher in seiner Jugend sich z.B. mit einer 'elegischen Stimmung' zu erfüllen, die diese ausdrückende Haltung einzunehmen und, um sie und sich darin zu erfüllen, auszuhalten suchte. Gegenüber den Figuren der Hochrenaissance und des Barock aber war nicht nur die Vordringlichkeit

und das Ausmaß an Stimmigkeit ungewöhnlich, sondern die Umkehrung der Reihenfolge von Handlung, Bewegung und Stimmigkeit und die Umkehrung ihrer Relation. Die Stimmigkeit war kein hinzutretendes, zunächst formales Moment weiterer Durchgestaltung von zuerst erfundenen Handlungs- und Bewegungsfiguren, das die Klarheit der Figur erreichte, das der Differenziertheit der Erfindung auch noch die Einfachheit hinzugewann und die Figur einprägsam machte, diese Einfachheit, Klarheit und Einprägsamkeit freilich dann auch der Sache mitteilte; sondern sie wurde zum Inhalt und Ziel der Erfindung.

B. Marées ging es bei derjenigen Aufgabe der Figurierung, die ich bisher erläutert habe, darum, an namenlosen Gestalten überhaupt Figuren von Gestimmtheiten zu suchen und zu finden. Das war von einer anderen Aufgabe der Figurierung verschieden, in welcher Marées Figuren für Gestalten suchte, deren Namen auf einen überlieferten Stoff zurückwies und auf in diesem Stoffe für einen Künstler, der Gestimmtheiten suchte, schon angelegte, entwickelbare Stimmungsmomente. Ich greife dafür einige Zeichnungen heraus, die dem rechten Flügel des Triptychons Die Werbung (München, Neue Pinakothek) galten, dem Bild und der Figur des Narziß. Marées faßte Gestalt und Schicksal des Narziß bei der Entwicklung seiner Stellung und seiner Haltung zunehmend als bloße Gestimmtheit auf.

1. Die ersten beiden herangezogenen Zeichnungen, die Skizzen M.G. 911 (Rötel, 0,57 x 0,43, Mannheim, Städtische Kunsthalle) und M.G. 907 (Rötel, 0,57 x 0,43, Wien, Albertina), letztere in ihrer linken Hälfte, zeigten einen Narziß, der nach Standbein, Gesäß, Rücken und Nacken dem Werbenden auf dem mittleren Bilde des Triptychons ähnlich war. Sei es, daß Marées zunächst die Figur des rechten Flügels auf eine Figur des mittleren Bildes beziehen wollte und in der Gestalt des Narziß zu der Gestalt eines Werbenden Verwandtes, diesem Antwortendes sah; sei es, daß Marées etwas, das Narziß doch nicht zu treffen schien, dann später für einen Werbenden angemessen fand. - Was aber unterschied Narziß von einem Werbenden? In der ersten der Skizzen steht Narziß rückgewandt, nach links; der Werbende wurde vorausgewandt, nach rechts. Beide Figuren stehen auf ihrem uns näheren Beine, Narziß auf

seinem linken Bein, der Werbende auf seinem rechten. Der Werbende hat das Spielbein zurückgestellt, er könnte aus seiner Ruhe aufbrechen; Narziß hat das Spielbein vorgestellt, er steht in die Ruhe gekommen da. Narziß hat seine Rechte wohl in den Ast eines Baumes gehängt und die Linke in seine Seite gestemmt, er hält sich bei sich selbst und schaut an dieser Seite herab, wohl des Spiegelbildes seiner Kräftigkeit zu seiner Seite gewahr. Auf der anderen Zeichnung, in der linken der beiden Skizzen, wiederholte Marées die Stellung und die Haltung der Figur fast unverändert, doch wurde der Kopf tiefer und das Gesicht leib-näher gesenkt. Die vorhergehende Gestalt mit hohem und freiem Hals, wie, vielleicht später, der Werbende, erschien kräftiger, freier, diese jetzt war elegischer und zärtlicher zu ihrem Spiegelbilde.

2. Nun aber schien Marées das Rückgewandte, das Auf-seinem-Wege- Verharren, schienen auch die Kraft in Schenkel und Gesäß die Gestalt des Narziß nicht mehr zu treffen. Er drehte die Figur in einer zweiten Skizze auf demselben Blatte herum und zeigte sie, wie in den Zeichnungen M.G. 905, 882 und im Gemälde, von vorne und brachte sie vor ihr Bild. In dieser Skizze, unter der eine Wiederholung der älteren Figur noch erkennbar ist, trat Narziß nun in's Nahe herzu, er entdeckte, gebeugt, sein Spiegelbild, war bewegt und ergriffen.

In der Studie M.G. 905 (Blei und Kohle, 0,51 x 0,22, München, Staatl. Graphische Sammlung) änderte Marées ein weiteres Mal Stellung und Haltung der Figur. Aus der Überschneidung bewegter Beine wurde eine Überkreuzung stehender Beine. Narziß stand - vorerst - auf dem rechten Beine und hatte das linke davor gekreuzt, er hatte seinen rechten Arm den Leib entlang hängen, den linken aufgestützt oder angelehnt, er hatte den Unterarm und die Hand gegen die obere Brust gehoben, er stand nachdenklich und bewegungslos.

In der Skizze M.G. 881 (Rötel, 0,57 x 0,43, Dresden, Kupferstichkabinett), die die beiden Seitenflügel beisammen zeigte, behielt Marées die Kreuzung der Füße bei; doch stand Narziß nun auf dem linken Bein, er kreuzte das rechte. Sonst war die Gestalt derjenigen auf der Skizze M.G. 907 näher, die Neigung und Oberschenkel waren gleich, die Gestalt stützte sich, wie jene, auf den rechten Arm, hob die

Linke gegen die Brust, hatte den Kopf nun aber in der Richtung des Leibes geneigt. Neu war die Passivität der aktiven Seite des Körpers und - an Stelle des geziert-beweglichen Innehaltens - die vollständige Versenkung in sein eigenes Bild.

In der Ausführung des Gemäldes (M.G. 918; 1,81 x 0,59) endlich hat Narziß den Kopf weniger gesenkt, ist, indem dadurch dem Schauen seines Bildes das Dringen fehlt, noch bewegungs-passiver. Auch die Füße berühren sich bei der Kreuzung der Beine nicht mehr. In der Skizze M.G. 881 hatte die Gestalt des Narziß, mit dieser Ausführung verglichen, noch Macht. Nun ist er vollständig in sich versunken und im Spiegelbild dieser Versunkenheit zugleich inne. Dabei zeigte Marées von dem Spiegelbilde nur den Anfang, Füße und Unterschenkel; es ging um die Gestimmtheit und deren Bewußtheit in der Gestalt selbst.

Insofern könnte man die Gestalt des Narziß für einen Schlüssel halten zur Thematik der Gestimmtheiten des Marées.

Ich habe nun Momente der Entwicklung der Figur des Narziß an herausgegriffenen Zeichnungen zu erläutern versucht. Würde man die gesamte Serie der Zeichnungen zu Bild und Figur des Narziß durchsehen, so würde man bemerken, daß Marées auch hier häufig Figuren, oft nur mit minimalen Änderungen wiederholte, um zu probieren, ob er Treffenderes oder Treffendes besser herausbringen könnte. Das Probieren war für Marées‘ eher gestaltende Entwurfsarbeit charakteristisch, und dieses Probieren war deutlich verschieden von dem Einander-Ablösen, von dem Über-einander-Kommen von Ureinfällen der Phantasie.

II. Zur Komposition.

Auch das Komponieren Marées‘ war sehr eigentümlich. Da alle Figuren, die in den Gemälden vereint wurden, in den zur Verleiblichung von Gestimmtheiten und Stimmungen zwar durchgestalteten, aber doch einfachen (Grund-) Stellungen und Richtungen gegeben waren, baute sich zunächst auch ihr Miteinander aus der Relation solcher Grundstellungen und Grundrichtungen auf. Auch hier könnte man jene Forderung, die zuerst Leon Battista Alberti in die Lehre von der Komposition eingeführt hatte, erfüllt sehen, daß eine Komposition stehende, sitzende, kniende

und liegende Figuren, von vorne, von hinten, von der Seite usw., miteinander darstellen sollte. Auch hier war dies Alberti aber eine Voraussetzung gewesen für die Darstellung von Bewegung in der Figur, von Handlung im Figurengesamt, d.h. für das Erzählen eines Vorganges, das Erzählen einer Geschichte. Das wollte Marées aber gerade nicht. Marées erarbeitete, wie gezeigt, Einzelfiguren und Gruppen von Gestimmtheiten und Stimmungen und erarbeitete ebenso die Kompositionen als Relationen von Stimmungen; er erarbeitete Bildkonstellationen (Hildebrand) von Gestimmtheiten.

Marées verfolgte auf der Ebene der Komposition dabei dasselbe Ziel, das er bei der Figurierung verfolgte; er machte nicht nur Figuren oder Gruppen in sich stimmig, sondern auch zu einander, mit Vorrang und in ungewöhnlichem Ausmaße.²⁸⁵ In der Regel ging Marées dabei von einer Figur oder Gruppe aus, die oft weiter ausgeführt und stärker

²⁸⁵ Pidoll p. 27, man muß hören, wie hier Ausdruck und Stand korreliert werden: "Kopfwendungen ... liefern uns das Mittel zu Bewegungs-Ausdrücken und auch das freie Spiel der Arme kann als Kontrast zur stützenden Ruhe und Festigkeit der unteren Extremitäten im Interesse der Lebendigkeit wirksam verwendet werden." Weitere Zitate, welche die Zusammenhangsbildung betreffen, im ersten ist die Setzung der Priorität, im zweiten die Bemühung um Stimmigkeit auffallend: "Die Prinzipien der Zusammenordnung betreffen allemal Formen-Verhältnisse, also Verhältnisse von Massen und Volumen, von Gliederungen und Plänen, von Richtungen und Linien, welche in ihrem letzten Zusammenklänge..." (p. 28); "Die andere Abgrenzung eines der Figur nahegebrachten Baumes (sc. die Krone im Unterschied zur Wurzel) entzieht sich gewöhnlich der Darstellung im ersten Plane, denn der Baum wird weit über den oberen Bilderrand aufzuragen scheinen müssen. Indessen empfiehlt sich im Interesse augenfälliger Deutlichkeit die Angabe und klare Aufzeigung jener Struktur-Verhältnisse, die dem mittleren Teile des Baumes in Bezug zur menschlichen Scheitelhöhe natürlich sind: Teilungen des Stammes, beginnende Verästung und Kronenbildung, dann Blatt-, Blüten- und Frucht-Größen, wo diese sich anbringen lassen ohne der Natürlichkeit Zwang anzutun.- Ist dem Auge in der Darstellung dieses der Figur nahe gebrachten Baumes durch die Hervorhebung und Betonung der charakteristischen Massen- und Formen-Merkmale ein beruhigender Ausgangspunkt geboten worden, so erfahren diese Verhältnisse eine weitere Ergänzung durch die Wiederholung ähnlicher Erscheinungen in den tiefer liegenden Plänen des Bildes ." (p. 36); letztlich: "...so ist hier noch besonders hervorzuheben, daß Marées, im Interesse der Harmonie der Gesamt-Erscheinung, Gleichartiges mit Gleichartigem zu begleiten pflegte." (p. 38).

nachgezeichnet wurde. Sie blieb zwar noch veränderbar, wurde aber doch zum Schwer- und Ausgangspunkt der Bilderfindung.²⁸⁶ Marées setzte dann entweder schrittweise weitere Figuren und Gruppen hinzu, oder er arrangierte in immer neuem Wechsel weitere Figuren und Gruppen um sie herum. Das Finden solcher weiteren Figuren und Gruppen war in beiden Fällen sofort und zugleich ein Gestalten ihrer Stimmigkeit zu jenen, von denen er als Schwerpunkten der Erfindung ausging. Dies ist zunächst zu zeigen.

Ich erkläre zuerst (A 2-4) das schrittweise erweiternde Komponieren an Zeichnungen aus dem Entwurfsprozeß des Mittelbildes des Triptychons *Die Werbung* (München, Neue Pinakothek), zu Anfang (A 1), um die innere Stimmigkeit der als Schwer- und Ausgangspunkt dienenden Figur zu betonen, kurz auf deren Figurierung hinweisend. Ich zeige dann (B), wie frühe im Entwurfsprozeß das gesamte Bild, über die Figuren hinaus, in die Stimmigkeit gebunden werden und wie straffende Änderungen im Übergange zum Gemälde aussehen konnten, an Zeichnungen und dem Gemälde *Pferdeführer und Nympe* (München, Neue Pinakothek). Letztlich (C) zeige ich das probierend-arrangierende Komponieren an Zeichnungen aus dem Entwurfsprozeß des Gemäldes *Das Goldene Zeitalter I* (München, Neue Pinakothek).

A 1. Die Figur, die zum Schwer- und Ausgangspunkt der Bilderfindung wurde, blieb, auch schrittweise, veränderbar. Das sieht man gut, wenn man die Figur in der Studie M.G. 892 (Rötel, 0,60 x 0,44, Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart), die entsprechende Figur in der Skizze M.G. 894 (Rötel, 0,60 x 0,44, Hamburg, Privatbesitz) und die gleiche Figur in der Studie M.G. 894A (Rötel, 0,60 x 0,44, Hamburg, Sammlung Reemtsma) vergleicht. Marées änderte von der erst genannten Studie zu der Skizze und dann zur nächsten Studie Alter und Stimmung der Gestalt: aus dem Knaben wurde ein junger Mann. Gleich blieb aber, daß die Hüfte in einem flachen, stumpfen Keil in die Seite geführt wurde; erhalten blieben, in der Skizze, zunächst auch der Winkel der Hüfte gegen den

²⁸⁶ Vgl. Pidoll p. 20: in Studien gab Marées den festen, bestimmenden Akzent erst mit letzter Hand; p. 25: Marées ging bei der Skizze von einer Figur aus.

Rücken und die Brechung des vorderen Oberschenkelkonturs, aufgegeben wurden diese erst in der folgenden Studie.

Die beiden Studien lassen ferner erkennen, daß nicht nur Konture und Linien, sondern auch Schatten und Bahnen dienen konnten, die innere Stimmigkeit der Figuren hervorzubringen. In der erst genannten Studie (M.G. 893) wurde der breite Schatten und Kontur auf der Vorderseite des näheren Oberschenkels dann auf der Innenseite des fernerer Oberschenkels wiederholt; und der äußere Kontur der Wade des fernerer Unterschenkels in einen Schatten vor dem näheren Unterschenkel umgewandelt, dem dann Schatten auf dessen Wade so entsprachen, daß ein gleichmäßig ovaler Lichtfleck entstand. Letztlich sei darauf hingewiesen, wie der Schatten vorne auf dem Bauche unter den überkreuzenden Arm gezogen wurde. In der anderen Studie (M.G. 894A) kann man gut erkennen, wie von einer Strichelung aus, die nun den Bauchkontur ersetzte, eine Abzweigung nach links in einem Bogen gesucht wurde, der auf einen gegengewendeten Bogen zielte, der zum Rückenkontur führte und band. Der vordere Oberschenkelkontur hat Parallelen in der Leiste, von denen aus ebenfalls eine Bindung zum Rücken gesucht wurde. In dieser Studie ist das vorwärtstastende Suchen Marées' gut zu sehen, um Verbindungen, um Bindung und innere Stimmigkeit der Figur zu schaffen; man vermag sich diese Gestaltungsweise, zwischen den Studien und Skizzen hin und her schauend, klar zu machen.

2. Nun zu der schrittweise erweiternden Bilderfindung. Die schon herangezogene Skizze M.G. 894: Diese Skizze unterscheidet sich von einer früheren, vielleicht zugehörigen Folge von Skizzen, in denen rechts ein Knabe, in den Hüften weit vorgebeugt, einer höher sitzenden Frau links zugebeugt war (M.G. 887, 885, 891A); und sie folgt der genannten Studie des aufgerichteten Knaben (M.G. 893) und der genannten Skizze des aufgerichteten Jünglings zu Seiten eben dieser Frau (M.G. 892). Die Skizze zeigt einen jungen Mann, stehend, lateral nach rechts, zu Seiten der erhöhten, nun ebenfalls stehenden Frau. Ein Bildfeld wurde ihnen gegeben, dessen Rand der Mann unten, die Frau oben berührte, in welchem ihm ein und ihr zwei Drittel zugemessen wurden; ebenso wurde

auch der offene Raum rechts und links proportioniert. Marées änderte beim Zeichnen die Haltung der Frau, sie stützte dann den rechten Arm näher und winkliger auf; Marées änderte besonders das linke Bein, er wendete die Frau aus der frontalen Haltung leicht zu dem Manne; nun war - worauf es ankam - auch bei der Frau eines der Beine überschritten und eines ganz zu sehen, ging sie in dem dem Manne näheren Kontur ihres Oberkörpers nach rechts, wie er in dem der Frau näheren nach links auf, antwortete ganz rechts der Kontur ihres Oberschenkels dem seines Rückens ganz links; vielleicht war noch der Kontur rechts ihres näheren Unterschenkels dem Konture rechts seines fernerer Oberschenkels parallel. Kurzum: es begann für beide Figuren zusammen dasselbe Verfahren, das wir aus der Figurierung der Einzelfigur schon kennen. Marées stellte, er richtete und bewegte, er gestaltete die Frau in eine Stimmigkeit mit dem Manne; so distanziert, durch Handlung nicht verbunden, sie blieben. Nicht Handlung verband, sondern Stimmigkeit einte.

3. Die Skizze M.G. 896 (Rötel, 0,60 x 0,44, Winterthur, Stiftung Reinhart) zeigt die Komposition erweitert, von zwei auf vier Hauptfiguren. Der Mann wurde älter, er wurde der Frau mit einem Mal wohl empfohlen. Sein linkes Bein wurde nun, hinzutretend, vorgestellt. Die Gesäßbacken, beide sichtbar, überschritten einander, wie in M.G. 899 und in dem Gemälde dann beibehalten. Die Frau, wohl ferner stehend, hob nun den rechten Arm und die rechte Hand, hob sie anders, winkliger, zum Kinn und führte nun auch den anderen Arm vor den Leib. Die Komposition wurde durch zwei weitere Figuren bereichert: auf den Mann lateral folgte ein weiterer Mann, ventral wie die Frau, und auf diese nach rechts ein weiterer Mann, wiederum lateral. Dabei wurden sie schrittweise 1, 2; 1, 2 in Ferne und Höhe gesetzt. Während Marées die beiden linken Männer schon durchgängig zu einander stimmte, man beachte die negative Form zwischen ihren Leibern, die von so verschiedenen Körperteilen wie Brust und Seite, Bauch und Hüfte, Vorder- und Seitenkonture der Oberschenkel der einen und Knie und Wade der anderen Beine gebildet wurde; erkennt man von der Frau herüber und auch unter den anderen Figuren erst wenige Entsprechungen,

aber durchaus Entsprechungen, wenn man sorgfältig hinschaut und auch die Überzeichnungen bei den Beinen der Frau beachtet. (Für ein räumliches Ferner- und Höher-Stufen von einander folgenden Figuren vgl. man schon M.G. 744 Die Parzen (Winterthur, Stiftung Reinhart)).

4. Die Skizze M.G. 899 (Rötel, 0,58 x 0,43, Privatbesitz) zeigt die Komposition nun nochmals und jetzt auf sechs Figuren erweitert. Marées änderte dabei den Rhythmus, schon den Rhythmus der linken Gruppe: er änderte die anhebende Figur des reifen Mannes in die eines Jünglings, der leichter aufging, dessen fernerer Bein nicht mehr vortrat, sondern leicht zurücklehnte; er änderte die nächste, den Mann heranziehende Gestalt in eine die Gegenseite aufrufende Gestalt und ordnete sie der ersten durch eine Überschneidung nach; zusammen und rhythmisch waren sie jetzt anderthalb Figuren. Eine zweite Gruppe aus anderthalb Figuren, nun von Frauen, stand auch rechts, der ersten Gruppe der gesamten Komposition entsprechend; auch dort war die fernere Figur, halb sichtbar, die beredend aktivere. Die Nebenfiguren, nun zwischen diesen Gruppen, waren ferner und höher platziert, auf verschiedenen Stufen der Architektur, ein Mann zunächst, herabgewendet zu einer Frau, die im Tanz. Rhythmisch wurde von der ersten Gruppe der anderthalb Figuren über einen Putto im Sprung sofort die fernste und höchste Figur erreicht und dann in einer Sequenz, schrittweise, zu der letzten, wieder nahen, herabgeführt. Bräutigam und Braut stehen zu äußerst links und rechts.

Marées skizzierte nun auch die Stufen, die Säulenhalle und den neutralen Hintergrund; und er skizzierte rhythmisch einen Wechsel von Hell und Dunkel, in den Gruppen, in den Säulen und Figuren, wenn diese den Säulen nahe.

Marées änderte die Anordnung in der Skizze M.G. 900 (Kohle und Kreide, quadriert, 0,58 x 0,44, Düsseldorf, Städtische Kunstsammlung) abermals, er rückte die rechte Gruppe in die Nähe der Mitte, er trennte die fernerer Figuren voneinander, den einladenden Mann und die Tanzende, so daß sie ferner links wie rechts der Frauengruppe auftauchten; und führte den rhythmischen Wechsel von Hell und Dunkel klarer und mit einer Umkehr in der Mitte der Folge durch.

Nach dieser Klärung des Hell-Dunkel-Wechsels skizzierte Marées in M.G. 904 (Papier, 0,90 x 0,90, Berlin, Nationalgalerie) noch in Pastell die Farbigkeit, was ich hier bei Seite lasse.

B 1. Die Skizze M.G. 598 (Rötel, 0,48 x 0,35, München, Staatl. Graphische Sammlung) zeigte von dem späteren Gemälde Pferdeführer und Nympe, motivisch gesehen, erst einen Teil, den Pferdeführer; der Inhalt war noch nicht um die Nympe und um den Putto erweitert. Marées skizzierte den Pferdeführer aber schon bildmäßig, stimmig Mann und Pferd, stimmig Pferd und Landschaft. Man achte darauf, wie Marées die Stämme der Bäume, die zwischen den Beinen des Tieres sichtbar wurden, diesen Beinen anähnelte, ja den Bäumen fast Hufe als Füße gab; wie Marées den Hügelkontur aus dem Hals- und Rückenkontur des Pferdes emporhob; Marées glich auch den Boden und das Laubdach einander an. Besonders stimmte er freilich Mann und Pferd zu einander. Man achte darauf, wie Marées dem Manne einen vorkommenden Bauch überzeichnete, der Brust des Pferdes zur Entsprechung; und wie er diesem konvexen Bogen, zu äußerst links im Bilde, an der hinteren Hinterhand des Tieres einen konkaven Bogen, zu äußerst rechts im Bilde, entsprechen ließ, so die gesamte Konstellation zusammenstimmend. Man beachte letztlich Marées' Versuch, diese Stimmigkeit noch weiter zu mehrten, indem er dem neuen Bauchbogen des Mannes rechts am Oberschenkel, überzeichnend, ein Gegenstück bildete und zugleich den Rücken zum Oberschenkel hin so einschwingen ließ, daß er der Brust des Pferdes nochmals antwortete.

2. Die Studie M.G. 608 des Pferdeführers (Rötel, 0,42 x 0,31, München, Staatl. Graphische Sammlung) entsprach nun der Gruppe Mann und Pferd im Gemälde (M.G. 611, Holz, 1,87 x 1,43, München, Neue Pinakothek); doch änderte Marées nochmals den Charakter der Gruppe, er straffte sie. Marées hob den Kopf des Pferdes, er hob die Faust des Mannes, er begradigte Hals und Vorderbein des Tieres und reduzierte die Schwellungen und die Wellenkonture, er vermehrte Senkrechtes und Horizontales, er machte die Gruppe aufgerichteter und kontrastreicher. Marées änderte auch die Gestalt der negativen Formen zwischen den Beinen des Pferdes und den Beinen des Mannes und

zwischen diesen miteinander; so achte man darauf, wie zuletzt der untere Kontur des gehobenen Hufes dem Fußriß des Spielbeines entsprach; und wie zuletzt nicht nur der innere Wadenkontur des Standbeines dem Bogen von der Wade zur Ferse des Spielbeines entsprach, sondern auch das Knie des Standbeines der Kniekehle des Spielbeines. Auch dadurch wurde die Gruppe immer stimmiger und fester.

Auch diese Beobachtungen mögen dazu beitragen darzutun, daß Marées im Arbeitsprozeß schon früh und jederzeit und durchgängig, im Gesamten des Bildinhaltes vorrangig und in ungewöhnlichem Maße darauf aus war, Stimmigkeit hervorzubringen; darzutun, daß das Beieinander untereinander stimmiger Gestimmtheiten Marées' Thema war. Und, daß dieses Hervorbringen von Stimmigkeit Methode seiner Figurierung wie seiner Bildfindung war. - Nun möchte ich Marées' probierendes Arrangieren von Figuren und Gruppen als Arbeitsweise aufzeigen.

C. Eine ungewöhnliche Gruppe von Skizzen hat sich zum Goldenen Zeitalter I (München, Neue Pinakothek) erhalten. Ich ziehe die folgenden Skizzen daraus heran, alle Skizzen mit Ausnahme der letzten in Rötel, die zunächst genannten Blätter 0,60 x 0,44 groß: M.G. 447 (Leipzig, Museum der Bildenden Künste), 448 und 449 (Wuppertal, Von der Heydt - Museum), 451 (Düsseldorf, Kunstmuseum); die weiteren Blätter 0,62 x 0,47 groß: M.G. 452 (ebenda), 453 (Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut), 454 (Dresden, Staatl. Kunstsammlung) und 455 (Kohle, Hamburg, Privatbesitz).

Der Ausgangs- und der Schwerpunkt der Bildfindung, zumeist auch kräftiger und ausgestalteter nachgezeichnet, war die Gruppe eines Mannes, sitzend, und eines Jungen, meist stehend, in körperlicher Nähe; dem Alter nach waren es einmal Vater und Sohn (M.G. 451A, 449, vielleicht auch 451, 453A), zumeist und andauernd aber Ahn und Enkel; in diesem Falle war Marées auf dem Wege zu einer Darstellung verschiedener Lebensalter.

Die Skizzen zeigten die beiden Gestalten in diesen Grundstellungen, aber in mannigfachen Richtungen und Haltungen zueinander. Ich vermag keine Folgerichtigkeit zu erkennen und meine:

Marées probierte. Er gab den Vater frontal und lateral nach links, gab den Alten frontal und lateral nach rechts und später, wie im Gemälde, nach links. Saß der Alte frontal, stand der Enkel lateral nach rechts, zwischen des Alten Beinen und gegen dessen Knie gelehnt; saß der Alte lateral, saß der Junge auf des Alten näherem Schenkel oder lehnte sich daran, bald ventral, bald halb von links, bald halb von rechts zu sehen. Einmal stand der Enkel jenseits, hatte Arme und Hand an und um des Alten Schulter gelegt und der Alte schaute vor sich (M.G. 448A); einmal schaute der Vater eher heraus (M.G. 449), meist schauten Vater oder Großvater den Sohn oder Enkel an, bald ruhig, bald gelassen, bald eindringlich, bald geneigt, oder der Alte schaute sinnend vor sich hin. Und der Junge war bald dem Alten im Blick nach rechts zugewandt, ihm links etwas zeigend oder darnach fragend, bald auch schaute er, wie im Gemälde, heraus.

Marées probierte, und die Haltungen und die Richtungen, die er im Wechsel probierte, gaben ihm Anlaß, in mannigfachem Wechsel weitere Figuren und Gruppen hinzuzuzeichnen.

Einmal übernahm Marées ein gefundenes Nebenmotiv in die Hauptgruppe und zwar zentral. Die Skizze M.G. 447 zeigte die Hauptgruppe links und zwei Stehende rechts; das unmittelbare, aufmerksame Beisammensein des Alten und des Enkels links hatte im Sich-sehen-lassen des näheren Jünglings rechts ein Gegengewicht. Die Ansichtigkeit des Jünglings übernahm Marées dann in die Hauptgruppe und gab sie dem Enkel - im Gemälde hat der Enkel auch, modifiziert, das Sich-schauen-lassen -, und er ersetzte die Stehenden rechts nach und nach durch einen Stehenden und einen Sitzenden zuerst, in der Skizze M.G. 447A, und durch zwei Sitzende dann, in der Skizze M.G. 448, wobei der Kopf des letztgenannten Sitzenden den Platz der Schulter seines stehenden Vorgängers einnahm, der Ort also besetzt blieb. Die Sitzenden schauten teils über die Schulter her, vielleicht waren sie Vater und Mutter.

In der Regel aber fand keine Übernahme und keine Konzentration statt, sondern, verschieden gestaltet, eine Erweiterung, bald durch drei, bald durch vier, bald - auch wie schließlich im Gemälde - durch sechs Figuren; bald durch Einzelfiguren, die, wie in M.G. 449, mit

ihren Armen optisch obenüber eine Guirlande bildeten, bald durch Gruppe und Einzelfigur, bald durch mehrere Zweiergruppen; meist stehender, auch hinanschreitender, dann kniender, dann sitzender Figuren; bald mehr in der Mitte, bald links und rechts, bald links hoch und rechts nieder. Nur in M.G. 451A schien die Hauptgruppe das Bild allein zu füllen.

Auch im Helldunkel, wenn Marées es deutlicher bestimmte, probierte er verschiedene Gestaltungen. In der Skizze M.G. 449 waren alle Gestalten, die Gruppe nah und die Figurenguirlande fern, besonders die letztere hell, in einem sonst gleichmäßigen Halbdunkel. In der Skizze M.G. 453A waren zwischen der hellen Gruppe und dem dunklen Grunde in der Nähe schärfere Kontraste als zwischen den Figuren und dem Grunde in halber und ganzer Ferne, welche im Ganzen auch lichter. Ein anderes Mal, in der Skizze M.G. 452, waren die Frau und der Mann im Mittelgrunde links und rechts, die sich Blicke zusenden, hell, im Halbdunkel der Figuren und Gruppen sonst. Und wieder ein anderes Mal, in der Skizze M.G. 453, waren alle Figuren, im Uhrzeigesinne angeschaut, hell und dunkel im Wechsel, das Kind vorn, die Frau rechts und von den Stehenden oben die linke waren dabei hell.

Die Gestalten, die Figuren und Gruppen waren in diesen Skizzen sehr lebendig; ganz anders übrigens als die Gestalten, Figuren und Gruppen in dem Gemälde. Schon das Beisammensein des Alten mit seinem Enkel war in den Skizzen viel lebendiger; das Knien der Gestalt in halber Ferne links in M.G. 453A, besonders in M.G. 453, 452, dann das Hinaufschreiten der Gestalt rechts in M.G. 454, die Figurenguirlande in M.G. 449 und das sich Umarmen des Paares oben links in M.G. 454, 453, 451, 455A waren bewegungsreich, kräftig und lebhaft. Marées reduzierte diese Lebendigkeit, Beweglichkeit, Kräftigkeit, ja er gab sie im Gemälde auf. Er gab auch lebhaftes Motivzusammenhänge auf, wie in der Skizze M.G. 452, in welcher in der Ferne links die Frau, stehend, ventral, und rechts der Mann, stehend, dorsal, mit den Armen hinter dem Kopfe verschränkt, sich Blicke sandten, beides helle Gestalten, und vor der Frau, näherzu, ein Mann kniete, lateral nach rechts und dunkel.

Wichtig scheint mir die Veränderbarkeit der Konstellation, ja schon der Hauptgruppe, von der aus neue, andere Figuren und Gruppen gefunden, um sie herum arrangiert oder auf sie bezogen wurden. Die Skizzen insgesamt waren nicht beabsichtigte oder zugelassene Variationen, sie bildeten auch keine Serie derart, daß jede für sich neben der anderen gelten könnte oder sollte, sondern sie waren dann verworfene Proben; ausgeführt wurde eine letzte.

Marées probierte die Richtung und die Haltung von Vater und Sohn, von Greis und Enkel und, ob und wie sich Männer und Frauen, einzelne, Reihen und Paare, und später Kinder dazu finden ließen; er probierte bis Art und Zahl der Gruppen und Figuren und deren Orte auf der Bildfläche oben und unten, links und rechts stimmten, die Abstände, die Nehen und Fernen. Der Bildort hatte zunächst mit den Grundstellungen als den Motiven der Gestalten durchaus zu tun, das Stehen wurde nach oben gebracht, das Sitzen nach unten und das Niederknien und Hinaufsteigen in die Mitte; doch dann trat an die Stelle solcher Beziehung das Thema des Lebenskreises, entworfen aus dem nahe gesetzten Schwerpunkte heraus, dem sinnenden Greise, der den höchst schaubaren Enkel zelebriert.

Auch im Hinblick auf die Komposition ist zu sagen, daß Marées - im Gegensatz etwa zu Eugène Delacroix - in der Regel keine spontanen thematischen Kompositionseinfälle (*la première pensée*) hatte, Ureinfälle der Phantasie für Kompositionen, welche bei Delacroix, wie die Ureinfälle für Figuren, ein Ausgangspunkt für Bilderfindungen gewesen waren.

Man kann Marées' Kompositionsverfahren aber auch nicht mit dem Kompositionsverfahren des Raffael, diese Gruppe von Skizzen für das Goldene Zeitalter I nicht mit der Reihe der Kompositionsstudien für die Disputa (Fischel RZ VI, 258, 260, 262/63, 267, 269, 273) vergleichen, in denen Raffael sein besonderes Thema auch erst spät (RZ VI, 269) gefunden hätte, bis dahin beschäftigt, Figuren und Gruppen

überhaupt zu finden und zu ordnen²⁸⁷. Schon die Figuren, deren Fügung in eine Gruppe waren bei Raffael, sogar in dessen Florentiner Zeit, grundsätzlich andere gewesen, man betrachte RZ VI, 90 und vergleiche RZ VI, 85 mit dem Bräutigam in der Werbung: Raffael's Gestalten gingen und standen mit den Beinen und den Füßen über und auf der Erde, sie gingen und standen fest, sie hatten spürbar eine Körperachse, um die und in der sie sich bewegten, gegensätzlich; sie wendeten sich spontan und bauten miteinander ein spontan Bewegtes, Gegensätzliches, sie bauten eine Handlung auf. Und die Reihe der erwähnten Kompositionsstudien für die Disputa war von einem in jedem Momente entschiedenen, d.h. hier fortschreitenden Manne gemacht, der jeden Schritt dadurch zu einer Stufe und das ganze folgerecht gemacht hatte, sodaß, auch ohne daß vorher ein Ziel, das besondere Thema, gekannt gewesen war, am Ende alles wie auf ein Ziel hin gerichtet geschienen hatte; die Reihe der Kompositionsstudien für die Disputa war von einem hinsetzenden, darstellenden Mann gemacht; um Welten verschieden von Marées probierendem Gestalten.

Marées suchte eben anderes, er suchte Stimmungen und Gestimmtheiten zu gestalten, sie zueinander zu arrangieren, sie zueinander zu halten. Die so erreichten, gezeichneten Kompositionen erfuhren in der Ausführung als Gemälde noch manche Veränderung, sie verloren - ich erwähnte Lebendigkeit, Bewegung, Kraft - und sie gewannen.

III. Zur Gemäldeausführung.

Zur Gemäldeausführung folgen nur einige Bemerkungen, eine davon eher als Frage.

1. Vergleicht man die Skizzen und die gemalte Ausführung des Goldenen Zeitalters I, so fällt auf, daß Marées die lebhaften, bewegungsreichen und kräftigen Motive und Figuren, die er während der

²⁸⁷ Genauer in: Rudolf Kuhn, "Raffaels Entwurfspraxis und die sprunghafte Entwicklung seines Kompositionsvermögens 1508," *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, ed. Frank Büttner, Christian Lenz, München 1985, 51-68.

Entwurfsarbeit fand, tatsächlich aufgab; Marées reduzierte Lebhaftigkeit, Beweglichkeit und Kräftigkeit, auf daß sich die Gestimmtheit in den Gestalten, in ihren Leibern - eher als Körpern - und atmend, Membranen gleich, reiner höbe und verhielte, sich nicht aber in Handlungen äußerte. Das vermied er. War der Blick, den Frau und Mann einander über einen Abstand hinweg sandten, in Verbindung mit einer Drehung der Frau, einer Aufrichtung des Mannes und einem Gegenüber beider, so stark, daß er auf Handlung wies, wie in der Skizze M.G. 452, dann ließ Marées das Motiv und die Figurierung liegen. Und nahm er sie später, wie im Goldenen Zeitalter II (M.G. 523 Holz, 1,86 x 1,49, München, Neue Pinakothek) doch noch auf, dann unter einer Änderung der Drehung der Frau in eine leichte Wendung, unter der Aufgabe der Aufrichtung des Mannes und des Gegenübers der Gestalten, indem er den Mann so an einen Baum lehnte, daß nurmehr Stimmungen des gefallenden Beachtens und des Bewußtseins eigener Wohlgestalt sich zeigten. Marées suchte die Schaubarkeit handlungsgereinigter Wirklichkeit, suchte erzählungsfreie Bildende Kunst. Thematisch lag aber eine reduzierte Menschlichkeit vor, indem die Gestalten ihre Stimmungen empfanden, ihre Stimmungen aushielten, aber nicht wagten, aus sich herauszugehen, wie in Angst, ihre Stimmungen und in ihnen sich zu verlieren, sich in Handlung auszugeben und sich nicht mehr zu fühlen. Wer sich verliert, gewinnt sich, wer sich hingibt, erhält sich geschenkt, das wäre hier nicht zu denken.

2. Marées veränderte während der oft über Jahre sich hinziehenden, langsamen Ausführung die Erscheinung der Komposition in mancherlei Hinsicht; diese Bearbeitung der Gestalten und ihres Zusammenhanges wurde von Zeitgenossen, so dem Gönner Fiedler und dem Schüler Pidoll, und wird von Heutigen oft bedauert; diejenigen, die die verschiedenen Stadien des Arbeitsprozesses sehen durften, meinten sogar einen Verlust an Qualität, was nur heißen dürfte: einen Verlust an Gestaltungsklarheit, wahrzunehmen. Etwas geschah jedenfalls noch mit den Gestalten und ihrem Miteinander; die Ausführung war nicht bloße Ausführung, sondern Durcharbeitung und Gestaltung zum anderen Male. Der insgesamt zweifache und zweimal lange Arbeitsprozeß erst eines Entwerfens und Studierens in Zeichnungen und dann eines

Durchgestaltens als Malerei sah so aus, als hätte Marées die Florentiner Tradition eines dominierenden Entwerfens und Studierens in Zeichnungen mit der Venezianer Tradition eines dominierenden Durcharbeitens auf dem endgültigen Bildträger verbinden und das Arbeitsverfahren dadurch potenzieren wollen. Marées nutzte dabei gegensätzliche künstlerische Kategorien in ungewöhnlicher Verbindung und andere künstlerische Kategorien in einem neuen Verständnis.

3. Marées verband gegensätzliche künstlerische Kategorien ungewöhnlich. Auffällig ist die Gegenwart des Zeichnerischen in der Malerei, nicht nur der Konture, sondern auch der Schraffur. Ein Beispiel ist das Gemälde *Pferdeführer und Nymphe*: Marées gestaltete mit Hilfe der räumlichen Bewegung des Zeichnenden Pinsels, mit Hilfe der räumlichen Erstreckung des Gemalten Striches eben doch, vielleicht ohne daß es den Gestalten auf den Kopf sofort zugesagt werden könnte, Verhaltenseinheit in der Frau, Ausgesprochenheit im Manne, Bleiben in Ruhe in der Frau, momentanes Weilen in der Bewegung im Manne, ein Gerichtetsein auf den Mann in der Frau und ein Fürsichsein des Mannes, u.ä.

4. Marées verband auch die Farbe und das Hell- Dunkel eigentümlich, indem er Bereiche ihrer Dominanz unterschied: die Hintergründe sind von oft wundervoller, den einzelnen Gestalten, die auf ihn projiziert sind, zugestimmter Farbigkeit; die die Gestalten hinterfangende Natur, vor allem die mannigfaltigen Himmel, erscheinen als Farbe. Die Figuren aber, deren Konture sogar farbig sind - gut sichtbar der rotbraune Kontur des Narziß -, sind dennoch dominant hell und dunkel; im Inkarnate der Gestalten ist die Einzelfarbe eher aufgesogen; die unmittelbaren Verhältnisse der Gestalten, ihr Miteinander, wurde in Hell-Dunkel ausgemacht und geklärt.

5. Marées nutzte die Kategorie der Figur in geändertem Verständnis, indem er ein Moment an dem, was Figur ist, problematisch nahm. Eine menschliche Gestalt und das darzustellende Motiv sind in einer Figur, in der sie zu Klarheit, Prägnanz, zu Ausdruckskraft gebracht werden, in der Regel zu gleichmäßiger Klarheit und Prägnanz gebracht, sind von Kopf bis Fuß z.B. von gleicher Kraft und Plastizität. Raffael

hatte die Intensität einzelner Figuren im Zusammenhange einunddesselben Bildes bisweilen gesteigert, etwa des Diogenes in der Schule von Athen und des Heliodor in der Vertreibung des Heliodor, sodaß diese Figuren künstlicher schienen, die Gestalten sich gesuchter bewegten, um darzustellen, daß die Gestalten nicht nur auf den Stufen lagerten oder sich ihrem Gegner ergaben, sondern, daß sie demonstrativ lagerten und sich demonstrativ ergaben. Marées suchte solche Unterschiede - auf der Ebene seines Vermögens - auch noch in einzelne Figuren hineinzunehmen und hob und (auffallender:) senkte den Artikulationsgrad innerhalb der einzelnen Figur. Hohen Artikulationsgrades - im Kontext des einen Bildes - ist im Goldenen Zeitalter I der Enkel; geminderten Artikulationsgrades in demselben Bilde die Beine des Mädchens, das auf dem Boden sitzt, oder im Goldenen Zeitalter II die Beine des Mannes, der auf dem Boden sitzt. Solche unterschiedenen Grade artikulierter Lebendigkeit finden sich in Marées Gemälden häufig, sie sind dann gestaltbezogen thematisch: diese Gestalt, dieser Körperteil oder diese Körperregion einer Gestalt sind anderer Lebendigkeit. Beine, besonders Füße sind bei vielen seiner Stimmungen und Gestimmtheiten lebender Gestalten unter das, was seine Zeichnungen noch zeigten, geminderter Lebendigkeit; das Stehen, das Fußen auf der Erde ist bei diesen Menschen nicht ausgeprägt.

6. Zu Fern und Nah im Bilde, in Verbindung mit den genannten Artikulationsunterschieden. Die Figuren oder die Gruppen mit einer Figur von einem erhöhten Grade der Artikulation sind oft jene Figuren oder Gruppen, die der Schwer- und Ausgangspunkt der Zusammenhangsfindung gewesen waren, so der Pferdeführer in Pferdeführer und Nymphe, besonders, schon jeweils in den Skizzen ausgeführter und kräftiger umrissen, der Bräutigam in der Werbung und der Enkel mit dem Alten im Goldenen Zeitalter I. Im Goldenen Zeitalter II nehmen der Mann und die Frau, die sich Blicke senden, diesen Platz ein. Mit der Nähe und der Ferne im Bilde verbunden, hat das die eigenartige Wirkung einer inneren Perspektive; denn diese Figuren gesteigerter Artikulation dominieren die Relation, diese Gestalten bestimmen die anderen wie nach ihrer Gegenwart. Es scheint, als wenn

der Alte, den Enkel besinnend, den Kreislauf des Lebens besinne; es scheint, als wenn Mann und Frau, die einander erschauen, in den Männern und Kindern Vergangenheit und Zukunft hätten. Auch die Werbung wurde vom Bräutigame her entworfen; wie jene Bilder Marées, die vom Zusammenhange der Männern und Frauen handeln, in der mittleren und späten Periode des Malers fast stets aus der Perspektive des Mannes gesehen wurden.

7. Eigener Art und Wirkung ist dann, daß Marées die Farbe in der Gemäldeausführung immer wieder in Schichten übereinander auftrug, bis er ein Körperrelief und die Gegenwart des Reliefplastischen in der Malerei erreichte. Die Wirklichkeitsdarstellung in Malerei und Skulptur ist verschiedener Art²⁸⁸. In der Malerei wird, indem die dargestellten Dinge gegenüber der Wirklichkeit in ihrer körperlichen Gegenwart reduziert sind, die Dinge an Wirkungsmacht verlieren, betont die Relation der Dinge zu einander dargestellt und dem wahrnehmenden Einblick offen: in der Wahrung der Relationen liegt die Vergleichbarkeit der Malerei mit der Wirklichkeit. In der Skulptur, der Statuarik, werden umgekehrt die Relationen der Gestalten, in denen sie in der Wirklichkeit stehen, reduziert und betont deren Wirkungsmacht, deren körperliche Gegenwart dargestellt und der wahrnehmenden Erfahrung offen. Im Bereiche der Skulptur wird dann im Relief die körperliche Gegenwart und die Wirkungsmacht gemindert - ich kann auf keine Gestalten eines Reliefs so treffen, wie auf die Gestalt einer am oder im Wege stehenden Statue - und wird dafür die Darstellung der Relationen aus der Malerei aufgenommen. Umgekehrt gewann Marées seinen Gestalten und Räumen im Bereiche der Malerei körperliche Gegenwart und Wirkungsmacht hinzu, doch nicht im Sinne der Begründung einer Zwischengattung, dem skulpturalen Reliefe ähnlich. Denn sein Relief ist ungleichmäßig. Das Relief ist teils positiv, gerundete Körperteile und Glieder wölbten sich vor; es ist teils negativ. So stehen im Hintergrunde des Mittelbildes des

²⁸⁸ S. Rudolf Kuhn, "Lionardo's Lehre über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften. Beschreibung seiner Lehre mit Übersetzung herausgehobener Texte," *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 33, 1988, pp. 215-246.

Triptychons der Hesperiden (M.G. 418, Holz, 1,74 x 2,03, München, Neue Pinakothek) die Bäume zurück, steht zwischen ihnen der Himmel aber vor: aus der Ferne betrachtet, wirken die Bäume zwar wie vor dem Himmel stehend, aber matter und der Himmel intensiver; und stehen im Vordergrund desselben Bildes die Bereiche zwischen den Figuren wie die Leib- und Gliedermitten der Figuren, dicker aufgetragen, dem Betrachter gemeinsam näher als die Konture, als die fassende Begrenzung der Figuren, die dem Betrachter ferner sind; und als das Wichtigste: Körperpartien, die man, aus der Ferne betrachtet, vorgewölbt erwartet, sinken, tritt man näher, um solche Greifbarkeit zu sehen, weg; sie werden dem Betrachter entzogen. Das Tor des Gartens, das zu eröffnen schien, bleibt zu.

8. Zu Fern- und Nahsicht des Betrachters. Wenn man sich der Sorgfalt der Figurierung und Konturierung der Gestalten in den Studien und Skizzen zum Erreichen der Stimmigkeit erinnert, dann wird man sich in den gemalten Ausführungen über die breiten Konture, oft Konturstreifen, ja -zonen wundern. Sollte die Arbeit umsonst gewesen, das Ergebnis aufgegeben worden sein? Vielleicht hilft eine Beobachtung an den Leibgrenzen und Konturen in der Pastellzeichnung der Singenden Mädchen (M.G. 924, Leinwand, 0,98 x 0,65, München, Neue Pinakothek): Aus der Ferne betrachtend, vermutet man die Figur- und Leibgrenze des mittleren der Mädchen da, wo sie, aus der Nähe betrachtet, gar nicht ist; aus der Nähe betrachtet, ist das Mädchen schmaler, und, wo man die Grenze vermutete, scheint - aus der Nähe - totes Braunschwarz. Geht man mit dem Blicke links wie rechts nach unten bis dahin, wo das Braunschwarz aufhört, dann bemerkt man, daß die Figur des Mädchens in tieferer Schicht der Zeichnung breiter ist, man sieht dies auch rechts auf der Hüfte des Mädchens deutlich, wo die tiefere Schicht nicht vollständig überdeckt ist. Die Gestalten scheinen in einer gewissen Ferne von ihren Leibhöhen durch die verschiedenen, über- und nebeneinander gezeichneten und gemalten Konture mannigfach und doch bestimmt gefaßt, und die in den Konturen erreichte Stimmigkeit wirkt in solchem Falle aus tieferer Schicht herauf, ahnbar.

9. Zu Nah- und Fernsicht des Betrachters im Falle extrem unterschiedener Wirkung derselben. Dieses nur als Frage: Marées gewann den Gestalten, die er durch das Relief des Farbauftrags hervorhob, leibliche Gegenwart und Wirkungsmacht hinzu; doch gleichmäßig nur für eine Fernsicht. Denn einzelne Körperpartien, die man aus der Fernsicht vorgewölbt erwartet, sinken, tritt man nahe, weg. In extremer Weise bei den Hesperiden. Die Gestalten - könnte man meinen - wurden für eine Fernsicht gemalt, eine Nahsicht sei verboten, der Betrachter würde nachdrücklich in ihr abgestoßen. Denn die Leiber der Hesperiden, aus der Ferne gegenwärtig, wirkungsmächtig, sind, aus der Nähe besehen, in Inseln zerstückt, die von Totem, Nichtigem umgeben sind, Inseln, die miteinander keinen Figurzusammenhang ergeben. Von der Hesperide links - sehe ich von den Armen ab - bleiben, aus der Nähe besehen, ein halber rechter Unterschenkel, der rechte Oberschenkel, der linke Oberfuß, der linke Oberschenkel, dreiviertel des Oberkörpers, der Hals und das halbe Gesicht; und auf dem linken Flügel des Triptychons: wie plastisch wirkt der vordere, sich beugende Mann aus der Ferne, doch, von Nahem besehen, zerspringt er in Stücke. Ist das nicht als Darstellung gemeint? ist das nur verbotene Sicht? Ist das technisches Mißgeschick? Oder baut sich das verstehend zu Sehende, das sehend zu Verstehende, wie bei den Konturen, erst in doppelter Sicht auf: die von Ferne sich in leiblicher Gegenwart und Wirkungsmacht bekundenden Hesperiden, Töchter der Nacht, mit den Äpfeln der Aphrodite, im Nahen, zum Greifen Nahen, auch vom Zerfallen und Nichtigwerden durchzogen? –

Ich schließe meine Frage: Wohin wird Ganymed enthoben, was war Marées die Dunkelheit des Adlers?

Marées: Der Versuch der Erneuerung der antiken Malerei.

Ein gutes Jahrzehnt bevor Hans von Marées mit Adolf Hildebrand und Nikolaus Kleinberg zum ersten Mal das Museo Archeologico Nazionale in Neapel besuchte, malte er 1863 die Rast der Diana in München und die Rast am Waldesrand in Karlsruhe und im nächsten Jahr die Schwemme wieder in München, ruhige und stille Bilder von Menschen in einer Landschaft.²⁸⁹ Die Göttin, die Familie und der Reiter, sie alle handeln nicht, sie rasten und ruhen zusammen mit ihren Tieren. Marées ordnete die Kompositionen räumlich: ein schmaler Vordergrundstreifen, dann der Querstreifen mit den jeweils ein wenig aus der Bildmitte nach rechts versetzten Protagonisten, dahinter dann Waldesdunkel sowie Durch- und Ausblicke in einen abendlichen Himmel. Leuchtende Farben, Blau und Rot, auch Rotbraun, und die Helligkeiten des Inkarnats der Diana, der Mutter mit ihrem Kind, und des Schimmels ziehen den Blick des Betrachters auf die Bildmitte. Später, 1870, also nach der Reise Konrad Fiedlers und Marées' nach Spanien und auch noch vor dem Aufenthalt in Neapel, entstand die Abendliche Waldszene (verschollen), ebenfalls ein stilles und verschlossenes Bild.²⁹⁰ Kompositionell sei nur auf die klare Hälftigkeit dieser Darstellung hingewiesen: Pferd, Bub und Reitknecht links, Mann und Frau am Tisch rechts. Die trennenden Elemente sind das Tischbein, die Pferdestirn und der Waldrand.

²⁸⁹ Rast der Diana, Öl auf Leinwand, 96,2 x 136,1 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Rast am Waldesrand, Öl auf Leinwand, 113 x 147 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; Die Schwemme, Öl auf Leinwand, 64,8 x 69,7 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

²⁹⁰ Abendliche Waldszene, Öl auf Leinwand, 183 x 151 cm, Standort unbekannt, zuletzt Berlin – Zoo, Flakturm; Farbabbildung in Annemarie Kuhn-Wengenmayr und Rudolf Kuhn, *Kompositionsfragen*, Frankfurt 2001, Frontispiz.

Neun Jahre nach seiner ersten Italienreise von 1864, auf welcher Marées Arnold Böcklin kennenlernte – auf diese Begegnung komme ich zurück –, wurde er 1873 von Anton Dohrn nach Neapel zur Ausmalung des Gesellschaftsraumes der Zoologischen Station berufen. Marées und Hildebrand besuchten schon unmittelbar nach ihrer Ankunft in Neapel zusammen mit Dr. Kleinenberg Pompeji, wie Charles Grant unter dem 25. Mai 1873 an Marie von Baranowska, Dohrns spätere Frau, schrieb. Meier-Graefe erwähnte diesen Brief im Zusammenhang mit Marées' Beginn seiner Neapler Arbeit, doch ohne weiteren Kommentar.²⁹¹ Anzumerken ist auch, daß Wolfgang Herbig's grundlegendes Werk *Campanische Wandmalerei* 1873 erschienen war. Marées kannte also von Anfang seiner Arbeit an antike, das meint hier pompejanische Wandmalereien und zwar nicht nur die wenigen, die in Pompeji verblieben waren, sondern auch diejenigen im Museo Archeologico Nazionale in Neapel.

I. Beispiele zu Marées' Antikenrezeption.

Die Vorbildlichkeit dieser antiken Malerei war für Marées wohl größer als die Vorbildlichkeit der neueren Malerei.²⁹² Marées suchte sogar, wie

²⁹¹ Julius Meier-Graefe, *Hans von Marées. Sein Leben und Werk*, Bd. II. München – Leipzig 1910, p. 161.

²⁹² Die Vorbildhaftigkeit antiker Werke, der pompejanischer Wandmalerei, wurde früh erkannt. – Hugo Remmert, „Entlehnte Motive in der Kunst Hans von Marées“, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 7, 1914, weist auf drei pompejanische Wandgemälde und deren Nähen zu Gemälden Marées' hin: a. Das Erotennest, Ludwig Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Darmstadt 1972, Abb. 28, für die Nymphe in Pferdeführer und Nymphe, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; b. Achill und Patroklos, Curtius, ebd., Abb. 28, für den Sitzenden der Drei Jünglinge unter Orangenbäumen, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; und c. Jason und Pelias, Curtius, ebd., Abb. 161 für den Bräutigam in der Werbung. Ich vermag nur eine Vorbildhaftigkeit von Achill und Patroklos für den Sitzenden der Drei Jünglinge unter Orangenbäumen, München, zu erkennen. – Hans F. Secker, „Bemerkungen zu Hans von Marées“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 2, 1925, erkennt in der Medea von Herkulaneum (Curtius, ebd., Tafel VIII) das Vorbild für die Braut der Werbung „in seelischer und formaler Gleichstimmung“. Dem vermag ich teilweise zuzustimmen: in „formaler“ Hinsicht ja – eine „seelische Gleichstimmung“ kann ich nicht sehen. – Bernhard Degenhart, *Marées' Zeichnungen*, München 1953,

ich hier sagen möchte, die antike Malerei zu erneuern. Was aber heißt: Erneuerung jener Malerei im Falle Hans von Marées'?

Im Gesellschaftssaal finden sich wörtliche Zitate auch schon in den Rahmungen der Fresken, die von Hildebrand stammen: So die Maske im Fruchtstück mit Maske über der östlichen Tür der Südwand, ein Zitat aus einem pompejanischen Mosaik. Diese Maske wurde im Fruchtstück mit Maske über der westlichen Tür derselben Südwand nochmals variiert. Vorbild für die Guirlande mit Blättern, Früchten und umschlingendem Band war die Rahmung des Mosaiks Dionysos auf einem Tiger (oder Amor auf einem Löwen) reitend. Vorbild für das Paar hängender Fische in der Rahmung der Nordwand war eine Wanddekoration der sog. Villa des Diomedes, die ebenfalls im Museo Archeologico Nazionale zu sehen

sieht im Werk Marées' nach dem Besuch des Museo Archeologico Nazionale in Neapel einen tiefen Umbruch: "Die antiken Wandbilder im Neapler Museum müssen Marées schon während der Arbeit an den Fresken im Aquarium wie eine Offenbarung wichtiger Bezirke seines eigenen künstlerischen Wesens erschüttert haben. ... Das veranlaßt uns gewisse Akt-, ja selbst Gesichtstypen in pompejanischen Wandbildern durch eben diese Vergewärtigung Marées' so sehr mit seinem Geist verbunden zu empfinden, daß sich uns nicht allein die Assoziation mit ihm einstellt, sondern wir mit seinen Augen zu sehen vermeinen..." - Wolfgang Bessenich, *Der klassische Marées* (Diss. Basel 1952), Basel 1967, sieht wohl auch eine Vorbildhaftigkeit der antiker Malerei und Skulptur, aber „nicht die isolierte formale Lösung, sondern die Art der Weltergreifung interessierte (ihn)“. Ich meine, daß Marées die antike Welt ergriff, doch machte er sich ebenfalls Figurenbildungen zu eigen, benützte sie aber in durchaus eigenem Sinn. - L. B. Ettlinger, „Hans von Marées and the Academic Tradition“, *Yale University, Art Gallery Bulletin*, 33, Nummer 3, 1972, steht ebenfalls in dieser Reihe von Überlegungen: p. 74: „It has been suggested that Marées may have taken some inspiration from Pompeian wall paintings. But if he did so, he hardly copied a definite model“. - Christian Lenz, „Im Zentrum die Kunst. Ein Freundschaftsbild von Marées“, in: Sergiusz Michalski (Hg.), *Martin Gosebruch 1919 – 1992*, Braunschweig 2000. In Bezug auf Marées' Gemälde *Die Frau zwischen den beiden Männern*, 1875, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, schrieb Lenz dort, p. 57: „Wenn im folgenden weitere antike Werke zum Vergleich herangezogen werden, dann nicht in der Meinung, daß gerade es dieses eine Werk jeweils gewesen ist, von dem Marées beeinflusst wurde. Es geht vielmehr um typisch und charakteristisch antike Merkmale, die sich durchaus an mehreren Werken finden.“ Lenz führt Beispiele aus antiker Skulptur und Vasenmalerei an, die dem genannten Bild Anregungen gegeben haben. Was Marées betroffen hat, war, wie ich meine, vor allem der monumentale Akt, die große Form antiker Wandmalerei.

ist. Soweit wohl der Anteil Hildebrands²⁹³. Nun Beispiele aus der Antikenrezeption Marées': Ich gehe in drei Schritten vor:

I, 1. Zitate im Werk Marées'.

Ich nenne den Knaben auf dem Kahn im Von-der-Heydt-Museum in Wuppertal und als sein Vorbild den Ruhenden Hermes in Neapel und nenne den Sitzenden unter den Drei Jünglingen unter Orangenbäumen in den Bayer. Staatsgemälde Sammlungen und als dessen Vorbild den Sitzenden im Neapler Wandgemälde Achill und Patroklos.²⁹⁴

Neben solchen (wörtlichen) Zitaten ließ Marées sich aber auch dazu anregen, den Typus der Gestalt einer Person nach antiken Vorbild zu prägen – ein komplizierterer Vorgang. Marées übernahm im Fresko Die beiden Frauen den Gesichtstypus der linken Frau aus dem Wandmalerei-Fragment der Medea aus Herkulaneum, das Marées besonders wichtig war: die große Form, das dunkle, in der Mittel gescheitelte Haar, die dunklen Augen, die kräftige Nase, das runde Kinn und der kräftige, säulenhafte Hals sind in beiden Werken gleich; auch stehen beide Köpfe links vor einem aufsteigenden Orangenbaum oder Wandpfeiler und rechts vor freiem Himmel. Marées gab überdies beiden Frauen auf diesem Bild die kräftige Körperlichkeit jener Medea und der

²⁹³ Zum Anteil Adolf Hildebrands an den Fresken der Zoologischen Station vgl. Sigrid Esche-Braunfels, *Adolf von Hildebrand 1847 – 1921*, Berlin 1993, Kapitel 9. Hildebrand als Maler, p. 526: „Die Fruchtstücke unter den Fensterbögen der Südwand habe Hildebrand mit erdacht, wenn nicht ausgeführt“. Die Nähe zu Fruchtstück mit Maske des Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 9994, 50 x 280 cm und zu der Rahmung des Mosaiks Amor auf einem Löwen (Dionysos auf einem Tiger) reitend, Museo Archeologico Nazionale Inv. Nr. 9991, 163 x 163 cm, ja deren Kopie, wird nicht erwähnt. Die Hängenden Fische der Wanddekoration der sogenannten. Villa des Diomedes, ebenfalls Museo Archeologico Nazionale, Curtius, ebd., Abb. 74 und 75.

²⁹⁴ Der Knabe auf dem Kahn, Tempera auf Holz, 41 x 29,5 cm, Wuppertal, Von-der-Heydt-Museum; der Ruhende Hermes, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 5625; Drei Jünglinge unter Orangenbäumen, Öl auf Holz, 187 x 114,8, München, Bayerische Staatsgemälde Sammlungen; Achill und Patroklos (nach Curtius ist der Bildtitel fraglich), Neapel, Museo Archeologico Nazionale, H. 34 cm, Inv. Nr. 9104.

rechten Frau noch die Purpurfarbe ihres Peplos, stärker rot dabei, weniger blau, und durch Weißhöhung und Verdunkelung changierend.²⁹⁵ Ganz Marées' Erfindung aber war die Plazierung der Frauen in einem Orangenhain, die Gruppierung und Verbindung einer Frau, die in Wendung und Neigung eindringlich spricht, und einer zweiten, die nachdenkt und ruhig zuhört.

I, 2. Übernahmen von Kompositionen in Verbindung mit Übernahmen einzelner Momente aus der Figurenbildung.

In dem Gemälde Lebensalter (Orangenbild) in der Nationalgalerie Berlin stimmen die Komposition und einzelne Momente der Figurenbildung mit antiken Werken überein. Die Bildanlage mit derjenigen des Wandgemäldes Herakles findet Telephos:²⁹⁶ beide Kompositionen sind durch eine schmale Vertikale in nahezu gleich breite Hälften geteilt, entweder durch die Vertikale des Baumstammes oder diejenige des Zepters der Arkadia; in diesen Hälften wurden in Marées' Bild in der einen Hälfte Mann und Frau und in der zweiten Hälfte der nach oben greifende Orangenpflücker und in dem antiken Bild in der einen Hälfte die Gruppe Arkadia und Satyr und in der zweiten Herakles mit dem Genius obenüber dargestellt; hier war Marées auf das Prinzip der hälftigen Teilung gestoßen, das er, wie erwähnt, schon vor seiner Neapler Zeit in der Abendlichen Waldszene angewendet hatte, und zugleich darauf, im Vordergrund niedrige Figuren zu plazieren, zwei Kinder und den sitzenden, sich beugenden Greis bei Marées und Telephos, Hirschkuh, Adler, Früchte und Löwen im antiken Werk.

²⁹⁵ Die beiden Freundinnen, Neapel, Stazione Zoologica; Medea aus Herkulaneum, H. 137 cm, Neapel, Museo Archeologico Nazionale.

²⁹⁶ Die Lebensalter (Orangenbild), Tempera auf Holz, 98 x 78 cm, Berlin, Neue Nationalgalerie; Herakles findet Telephos, H. 202 cm, Neapel, Museo Archeologico Nazionale. - Abendliche Waldszene, s. Anm. 3.

Die Figurenbildung der drei Frauen im Mittelbild des Hesperiden-Triptychons in den Bayer. Staatsgemäldesammlungen²⁹⁷ gleicht dann derjenigen im Wandbilde der Drei Grazien: gleich sind der vom Fuß bis zur Hand schön geschwungene Kontur, der ausladende Bogen der Hüfte, die hoch sitzenden und kleinen Brüste und der kleine Kopf auf dem säulenförmigen Hals; auch sind die Beine in der linken der Hesperiden und in der linken und der rechten der Grazien ähnlich gehalten, die Knie, leicht verschoben, zusammengekommen, das Spielbein im Knie abgespreizt; gleich ist die undifferenzierte Gestaltung der Füße, und letztlich ist die Weichheit des ganzen Körpers in Armen, Hüften, Beinen, Bauch und Brust gleich. Anders aber sind die Haare, sie sind bei den Grazien aufgebunden, die Kopfform betonend, und bei den Hesperiden offen und frei, um die Körper wehend. Anders ist vor allem das Format: das antike Werk ist 47 cm, das moderne aber 174 cm hoch; und die moderne Darstellung in voller Lebensgröße ist zudem das Mittelstück eines feierlichen Triptychons.

Das Goldene Zeitalter I in den Bayer. Staatsgemäldesammlungen: In der Figurenbildung sei für den Körperbau der stehenden Frau abermals auf Die drei Grazien hingewiesen, doch vermied Marées den schönlinigen Kontur. Der Enkel im Vordergrund, wie auch der rechte Knabe im Gemälde Zwei Jünglinge²⁹⁸ haben einen älteren Bruder in Achill in dem Wandgemälde Die Erziehung des Achill:²⁹⁹ es gleichen sich der durchlaufende Kontur, die Weichheit des Körpers, die runden Gelenke, die Stellung der Beine und Füße und abermals die Undifferenziertheit der Füße; beide Knaben werden übrigens erzogen, werden

²⁹⁷ Die Hesperiden, Mitteltafel, Tempera auf Holz, 174 x 203cm; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Die drei Grazien, 47 x 74 cm, Neapel, Museo Archeologico Nazionale; Ruhender Hermes und Knabe auf dem Kahn s. Anm. 7.

²⁹⁸ Zwei Jünglinge (Öl auf Holz, 97,5 x 70 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt).

²⁹⁹ Das Goldene Zeitalter I; Öl auf Holz, 188 x 149,3 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Die Erziehung des Achill, Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. Nr. 9109; Die Bestrafung des Eros, Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. Nr. 9257.

unterwiesen oder still geführt. Letztlich schaut ein Kind der sitzenden Frau über die linke Schulter, nach Kopf und aufgelegtem Ärmchen sichtbar, wie in dem Wandgemälde Die Bestrafung des Eros ein Erote rechts der sitzenden Aphrodite, beide der Hauptfigur auffallend klein zur Seite.

Das Triptychon Paris-Urteil.³⁰⁰ Für die Figurenbildung des Merkur im linken Flügel dieses Triptychons weise ich auf die Figur des Perseus im Wandgemälde Perseus und Andromeda hin; beide Figuren haben den rechten Fuß auf einen Stein gestellt, das linke Bein gerade durchgedrückt, Bauch und Brust hergewendet und den Kopf zugleich im Profil. Doch stellte Marées den erhöhten Fuß leicht schräg. Die drei Frauen der Mitteltafel haben nach Stand-, Haltungs- und Bewegungsmotiven sicherlich abermals mit den Grazien zu tun, doch sind sie durch ihre Kräftigkeit, durch ihr Fürsich- und Nebeneinander-Stehen verschieden; und vollends gibt es für den Paris und die Helena auf dem rechten Flügel, zu einer einzigen Figur verbunden, kein antikes Beispiel.

I, 3. Die beiden Hauptwerke für die Erneuerung der antiken Malerei durch Marées.

A. Das Tafelgemälde Pferdeführer und Nymphe in den Bayer. Staatsgemäldesammlungen:

Vorbildhaft für die Komposition ist das antike Gemälde Thetis in der Schmiede des Hephaistos, für eine Motivübernahme Herakles findet den Telephos, nämlich für das Motiv des Stabträger oben rechts, und endlich für den Typus einer Gestalt Theseus nach dem Sieg über den Minotauros,

³⁰⁰ Das Urteil des Paris, Tempera auf Holz, Triptychon, Mitteltafel 180 x 138 cm, linker Flügel 180 x 105 cm, Standort unbekannt, zuletzt Berlin-Zoo, Flakturm; Perseus und Andromeda, H. 106 cm, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 9477.

für den Typus des Pferdeführers.³⁰¹

Das Wandgemälde und das Tafelbild wurden deutlich in zwei Teile geordnet, der Mann und die Frau wurden einander gegenüber gebracht, und der Bereich zwischen ihnen wurde mit Kruppe und Hinterhand des Pferdes oder mit einem Schild gefüllt, sie distanzierend, beide 'Füllungen' nach rechts in einem runden Bogen schließend. Die Stellung der Köpfe und die Richtung der Blicke stimmt überein, nicht aber das Ziel dieser Blicke. Marées situierete die Nymphe tiefer, wodurch die Entfernung zwischen dem Mann und der Frau größer und der Blickweg länger und stärker fallend wurde. Hephaistos zeigt den geschaffenen Rundschild vor, Thetis bewundert ihn und ein Genius deutet die Darstellung der Welt auf diesem Schild (*Ilias* 18, 478 ff.). Diese Handlung, dieses Gegenüber verbindet beide. Auch die Figuren der sitzenden Nymphe und der sitzenden Thetis sind einander ähnlich: die Dreiviertelansicht der Oberkörper, die Profilansicht der Beine und Köpfe und die Haltung des zurückgenommenen und aufgelegten linken Armes. Anstelle von Thron und Armlehne der Thetis (*Ilias* 18, 385 ff.) nun ein grünbewachsener Felssitz für die Nymphe; die Felspartie, die diesen Unterarm stützt, wurde nicht klar durchgearbeitet.

Die Figur des Pferdeführers, wie erwähnt, ist der Figur des Theseus in dem Wandgemälde Theseus nach dem Sieg über den Minotaurus ähnlich. Theseus steht fest auf dem Standbein, schlank, achsengerade, mit leicht beweglichen Gliedern. Der Fels, die Stadt, der erlegte Minotaurus, sogar die Kinder, die für ihr gerettetes Leben danken, treten zurück, sie werden Attribut, gehören nur als solches zum Heros. Theseus steht frontal; aber er stellt sich nicht dar, er zeigt sich nicht; auch die Blicke der Kinder bleiben an diejenigen Körperstellen des Theseus geheftet, die sie küssen. Der Kontur, der nach Dunkelheit und Stärke zu- und abnimmt, umreißt den Körper nicht fortlaufend, sondern biegt an den

³⁰¹ Pferdeführer und Nymphe, Öl auf Holz, 187,6 x 144,7 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Thetis in der Schmiede des Hephaistos, H. 127 cm, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 9528; Herakles findet Telephos s. Anm. 9; Theseus nach dem Sieg über Minotaurus, H. 190 cm, oberer Teil zerstört, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 9043.

weichen Stellen des Körpers in die Binnenform ein, so den Körper plastisch rundend. Und die Beweglichkeit der Gliedmaßen unterstützt und bestimmt den Eindruck der vollrunden Form näher. Beweglich und in gelöster Ruhe, unbetreffbar und hell leuchtend, steht der göttergleiche Heros.

Marées übernahm die Figur des Theseus für die Figur des Pferdeführers: das frontale, aufgerichtete Stehen, die volle Sichtbarkeit des nackten Körpers, auch die lichtbraune Dunkelheit der Haut, das dunkle Haar und die runden Augen sind gleich. Doch ist der Körperbau gedrungenener und muskulöser, der Pferdeführer hat nicht die Leichtigkeit des Theseus. Der lichtbraune Körper des Theseus steht vor einem hellfarbenen (zart rötlich-grünen) Hintergrund; und dieser hellfarbene Hintergrund bringt die Binnenstruktur und den modellierenden Umriß des Theseus zu leuchtender Erscheinung. Der durchlaufende und gleichmäßig starke Kontur des Körpers des Pferdeführers dagegen liegt auf der tiefdunklen Fläche des Pferdekörpers; die Partien der Muskeln wurden voneinander abgesetzt und in mehreren Malschichten auf- und davor gesetzt; Schraffuren, in der Art von Meißelschlägen, betonen die Vereinzelungen; durch Schlaglichter akzentuierte Körperpartien leuchten in ihnen auf; die Figur wurde dadurch – trotz ihrer geringen Beweglichkeit – dramatisiert. Ich habe die Beweglichkeit des Theseus betont. Marées machte diese Bewegungen, wie die aller Figuren in diesem Bilde, zu Gesten gesteigert, in ruhigem Verharren fest.

Ist Theseus durch Blick wie Gesten unbetreffbar, so steht der Pferdeführer dagegen im Zentrum eines Bildgeflechtes. Von Theseus ließ sich sagen, daß die Welt attributiv sei, daß er, hervortretend, göttlich *erscheine*, seine *Epiphanie* ist das Thema des Bildes. Der Pferdeführer dagegen ist kein Heros; er, wie die anderen Menschen des Bildes, stehen vor einer Landschaft, sie sind durch die Farbe, durch die divergierenden und konvergierenden Bewegungszüge, durch die rhythmisierenden Abstände einander und der Landschaft verbunden; sie *scheinen auf*, sie *scheinen* innerhalb des Beziehungsgeflechtes und vor den dunkelglühenden Farben der weiten, differenzierten Landschaft *auf*, wie Edelsteine in einem verflochtenen Geschmeide.

Marées hatte den Pferdeführer nach dem Vorbild des Theseus gestaltet, aber nicht kopiert, ihm nicht dessen Name und Geschichte gegeben. Vielleicht wollte Marées Menschen vor jeder Geschichte darstellen, damit auch vor jeder Schuld, die sich in Schönheit schicksalslos erfüllen und nebeneinander halten, und dieses wiederum nicht im Sinne irgendeiner Handlung, sondern zu einer überhöhenden, monumentalen Statuarik gesteigert.

B. Die Werbung in den Bayer. Staatsgemäldesammlungen:

Das zweite Hauptwerk für eine Erneuerung der antiken Malerei durch Hans von Marées ist das Mittelbild des Triptychons *Die Werbung*, das 1885 begonnen und 1887 vollendet wurde, in welchem Jahr Marées noch im Juni starb. Auch hier wiederholte der Bildaufbau ein antikes Wandgemälde, *Orest und Pylades vor Thoas und Iphigenie*:³⁰² im Vordergrund stehen links und rechts je eine Zweiergruppe, ferner dann steigen in der ganzen Breite des Bildes Stufen an, die zu einer Halle im Bildhintergrund emporführen. Am Platze der großen Figur der Iphigenie im antiken Bild steht im neueren Bild nun die Figur eines bekränzten Mannes, wohl des Festordners. Marées verknappte die Distanzen zu den Figuren des Vordergrundes, er machte die Stufen flacher und die Halle niedriger, er konzentrierte auf die Personen.

Die Gruppe des Bräutigams und des Brautwerbers wiederholt die Gruppe des Orest und des Pylades, in beiden Bildern eine Frontal- und eine Profilfigur, eine nackte und eine bekleidete, eine mit hellem und eine mit dunklem Haar, sogar die Beinstellung des Orest und des Bräutigams sind gleich. Die Hände der antiken Gestalten sind dagegen auf dem Rücken gefesselt, während der Bräutigam die verschränkten Arme auf die Schulter des Brautwerbers legt, der seinerseits eine Blume darbietet. Auch die Frauen rechts im Bilde haben antike Vorbilder, das Vorbild der Braut ist die schon erwähnte Medea aus Herkulaneum, gleich sind das

³⁰² *Die Werbung*, Triptychon, Mitteltafel, Tempera auf Holz, 182,5 x 181,3 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; *Orest und Pylades vor Thoas und Iphigenie*, Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. Nr. 9111.

Standmotiv, sind die Begleitung des Standbeins durch niedergehende Falten und des im Knie leicht gewinkelten Spielbeins durch bogige Falten, auch die Nachsetzung des linken Fußes; gleich sind ferner die aufrechte Haltung des Körpers, die Kräftigkeit des Oberkörpers, gleich die bloßen Arme, das am Hals knapp schließende Kleid und der säulenförmige Hals. Bedeutend sind die gekreuzten Hände jeder der beiden Frauen, die im antiken Bilde die Mordwaffe wie noch in Unschlüssigkeit halten und im neueren Bilde sich aus der Verschränkung mit angehobenem Zeigefinger der Linken leicht öffnen. Beide Frauen stehen vor einer Vertikalen. Marées gab der Braut auch das helle Purpurrot des Kleides jener Medea aus Herkulaneum. Die Frau nun, welche die Braut begleitet, dürfte nach ihrer Gestalt, ihrer Haltung der Arme und der Wendung des Kopfes – wenn auch mit dem Blick zur Braut gewendet – auf eine zweite Medea zurückgehen, auf die Medea vor dem Kindermord aus der Casa dei Dioscuri in Pompeji.³⁰³ Der Zusammenschluß dieser beiden Frauen, die Gruppenbildung, ist ohne Vorbild. Im Unterschied zum Pferdeführer, dessen Gestalttypus demjenigen des Theseus ähnlich war, ist die Gruppe Bräutigam-Brautwerber der Gruppe Orest-Pylades näher verwandt, fast eine Kopie; die geänderte Armhaltung ist lediglich durch die verschiedene Motivation bedingt; und auch die Braut und deren Begleiterin sind den Medeen weit näher verwandt, Kopien ebenfalls. So trifft es den Betrachter des Bildes seltsam, in der Darstellung einer Brautwerbung als Vorbilder die Figuren der todgeweihten Freunde und der todbringenden Medea, eines Muttermörders und einer Kindsmörderin zu erkennen.

Die antiken Werke mit denjenigen Marées' vergleichend, läßt sich als Letztes sicherlich noch sagen, daß die pompejanischen Wandgemälde, mit Ausnahme des Zyklus in der Villa Itona (Villa dei Misteri) bei Pompeji,³⁰⁴ der erst 1910 entdeckt wurde, in der

³⁰³ Medea vor dem Kindermord aus der Casa dei Dioscuri in Pompeji, H. 113 cm, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 8977.

³⁰⁴ Reinhard Herbig, „Zwei Strömungen späthellenistischer Malerei“, *Die Antike*, 7, 1931.

Farbgebung von den Gemälden Marées' grundverschieden sind: dort helle und zumeist trockene Farben, bei Marées dagegen eine dunkle, leuchtende und manchmal juwelenhaft aufscheinende Farbigkeit.

II. Einige Überlegungen zu Marées' Antikenrezeption.

II, 1. Marées erneuerte in seinem späteren Werk die antike Malerei. Marées legte dabei den Grund zu einer großfigurigen Malerei (und wirkte – nach Schmoll gen. Eisenwerth – damit auf spätere Maler³⁰⁵), die der Historienmalerei (der Makart und Piloty) ebenso fern war wie allem Anekdotischen (der Spitzweg und von Keller).

Was aber hat Marées an den Wandgemälden Pompejis berührt? – Als erstes wohl die Monumentalität dieser antiken Malerei, dann sicherlich die Darstellung von überlebensgroßen Akten wie der des Theseus und der des Herakles im Telephosbild. Vor 1873 hatten in seinem Werk die stillen, verschlossenen Bilder überwogen. Wie eine Vorahnung oder 'Voräußerung' erschienen Das Nackte Paar in der Landschaft (Köln, Wallraf-Richartz-Museum). ³⁰⁶ Marées, so könnte man sagen, suchte den großfigurigen Akt, und er fand sich in der antiken Malerei darin bestätigt. Édouard Manet malte die Olympia, Le Déjeuner sur l'Herbe, darin provokante Akte; ³⁰⁷ solche malte Marées nie. Er malte den Akt als Darstellung des Menschen, absichtslos,

³⁰⁵ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, „Zur Marées-Rezeption in der Malerei“, in: Christian Lenz (Hg.), *Hans von Marées*, München 1987. Schmoll weist auf Maler wie Ludwig von Hofmann, Otto Mueller, Franz von Stuck, Karl Hofer hin.

³⁰⁶ Nacktes Paar in Landschaft, Öl auf Leinwand, 100 x 75 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Hierzu: Christian Lenz, „... einfache idyllische Szenen ...“. Ein unbekannter Brief des Hans von Marées an Adolf Friedrich von Schack“, in: Matthias Wohlgenut (Hg.), „*Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann*“ *Festschrift für Franz Zelger*, Zürich 2001, pp. 331-338. In dem Brief vom 24. 4. 1867 heißt es: „Der Gegenstand meiner Bilder ist eigentlich durchgängig derselbe, das heisst, sie stellen alle einfache idyllische Szenen dar, ...“

³⁰⁷ Édouard Manet, Olympia, 1863, Öl auf Leinwand, 130,5 x 190 cm, Paris, Musée d'Orsay; Édouard Manet, Le Déjeuner sur l'Herbe, 1863, Öl auf Leinwand, 208 x 264 cm; Paris, Musée d'Orsay.

“Daseinsbilder” nannte sie Bessenich.

II, 2. Gezeichnete Studien nach der antiken Malerei haben sich von Marées‘ Hand nicht erhalten, man findet sie weder im sogenannten Neapler Skizzenbuch, heute im Von-der-Heydt-Museum, noch im Baseler Skizzenbuch.³⁰⁸ Es existieren eine Anzahl gezeichneter Entwürfe für die Werbung, für Pferdeführer und Nymphe, aber kein einziges Blatt nach einem antiken, pompejanischen Wandbild.

Carl von Pidoll berichtete in seinen *Erinnerungen an den Maler Hans von Marées* (1890),³⁰⁹ “daß er ... Zeichnungen, ebenso wie anderweitige Studienblätter, Skizzen und Entwürfe, die sich massenhaft in der Werkstatt ansammelten, von Zeit zu Zeit ohne Weiteres verbrannte, so daß das Wenige ... nur durch Zufall erhalten blieb.” (p. 8) Das mag zur Erklärung dienen. Für uns wichtiger ist Pidoll’s Hinweis auf das Figurengedächtnis Marées‘ und, wie der Künstler es schulte: ”Indem hat er sich nicht auf verblassende Erinnerungen verlassen, sondern zahlreiche Übungen angestellt, Gesehenes zu fixieren und seinem innerlichen Schatz an Figur einzuverleiben.” (p. 6) Weiter berichtete Pidoll, daß Marées es in seinen Studien nicht bei Einzelfiguren beließ, sondern daß seine Figurenvorstellungen auf “Beobachtungsreihen” beruhten, daß Marées sich z.B. eine von ihm in der Profilansicht studierte Figur dann gedanklich oder zeichnerisch in anderen Positionen – von vorne, von hinten, in Schrägansicht - vergegenwärtigte. (p. 24)

Briefe an Fiedler dagegen zeigen klar, daß Marées das Museo Archeologico Nazionale in Neapel gut kannte und, was es ihm bedeutete. So schrieb er am 3. Januar 1876 über einen bevorstehenden und am 28. Januar über den erfolgten Besuch des Museums: “meinem Vorhaben gemäß bin ich neulich ein paar Tage in Neapel gewesen. Das Museum in

³⁰⁸ Wuppertal, Von-der-Heydt-Museum, 46 Blätter, 23,5 x 30 cm, Fotoreprint 1987; Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Skizzenbuch Inv. Nr. 1929.20 SKB. A 256 und Skizzenbuch Inv. Nr. 1949, 100 SKB.A 256 a.

³⁰⁹ Carl von Pidoll, *Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées, 1880 – 1881 und 1884 – 1885*, Luxemburg 1890.

Neapel hat mich sehr erfrischt ...”.³¹⁰

II, 3. Ich komme zu einem letzten Punkt: Marées, Böcklin und Jakob Burckhardt.

Wenn im späten Werk Marées’ die Welt der antiken Heroen, überhöhter Menschen, in verwandelter Form gegenwärtig ist, so steht das im Gegensatz zu Böcklins Welt der Nymphen, der Nereiden, des Pan und der Tritonen, lebensfroher, lebenstrunkener Wesen. Dennoch achtete und schätzte Marées Böcklin hoch, und eine Freundschaft verband beide lebenslang, vielleicht für Marées die einzig glückliche Freundschaft. Unter dem 17. Juli 1876 berichtete Marées über die Hochzeit von Böcklins Tochter, an der er teilgenommen hatte, an Fiedler und wiederholte sein stets gleich bleibendes Urteil über Böcklin: ”Ich kann nicht leugnen, daß ich das Wesen von Böcklin auf’s Höchste verehere: weder seine positiven Leistungen noch seine sogenannten moralischen Eigenschaften sind der Anlaß dazu; vielmehr die Pflanze wie sie gewachsen ist. Ich möchte ihn nicht aus meinen Erlebnissen gestrichen wissen.”³¹¹ Die Beschäftigung mit der pompejanischen Wandmalerei war ein anderes Bindeglied zwischen den Malern. Böcklin hatte sie erstmals 1862, elf Jahre früher als Marées, im Museo Archeologico Nazionale in Neapel gesehen. 1880 entstand die dritte und letzte Fassung der Hoffnung (in Schweizer Privatbesitz), deren erste Fassung Böcklin um 1870 gemalt hatte. Die Nähe noch dieser Hoffnung zu der Schwärmenden Mänade (Museo Archeologico Nazionale) ist evident.³¹² Es könnte sein, daß Böcklin als erster Marées auf die pompejanische Wandmalerei hingewiesen hat.

1864, wie erwähnt, lernte Marées Böcklin in Rom kennen, der

³¹⁰ Meier-Graefe, ebd., Bd. 3, p. 135.

³¹¹ Meier-Graefe, ebd., Bd. 3, p. 143. - Zu der Freundschaft Marées – Böcklin vgl. Christian Lenz, ebd. (Anm. 18).

³¹² Die Hoffnung, 1880, Holz, 34 x 25 cm, Schweizer Privatbesitz: Christoph Heilmann (Hg.), „*In uns selbst liegt Italien*“. *Die Kunst der Deutsch-Römer*, München 1987, Nr. 43; Schwärmende Mänade, H. 49 cm, Neapel, Museo Archeologico Nazionale.

seine erste Italienreise 1850 unternommen hatte, auf Anraten Jakob Burckhardts. Burckhardt war dem jüngeren Böcklin in Freundschaft verbunden. 1853 gehörten Böcklin und Paul Heyse, den auch Marées wiederum kannte, zum Kreis der römischen Freunde, „mit denen Burckhardt in den Tagen, da er den *Cicerone* vorbereitete, das alte Rom durchwanderte“.³¹³ Und sicherlich war der *Cicerone*, der 1855 erschienen war, Böcklins Reisebegleiter 1862 in Neapel.

Burckhardt schrieb im Dritten Teil seines *Cicerone*, der der Malerei gewidmet ist, auch über die Wandmalerei aus Pompeji: „Jene großen alten Meister (die griechischen Maler) leben teilweise noch, nur anonym und schattenhaft, in Kopien fort, es rettete sie jener Grundzug allen antiken Kunsttreibens: die Wiederholung des anerkannt trefflichen.“³¹⁴ Pidoll nun wiederholte das von Burckhardt dort Festgestellte in seinen *Erinnerungen an Marées* fast wörtlich, wo er im Zusammenhang mit Marées' Helena-Triptychon dieses schreibt: „Man kann sich nur vorstellen, daß etwa die griechischen Meister, dann die pompejanischen Handwerker, die deren Darstellungen entlehnten, ähnlich gemalt haben mußten.“³¹⁵ Demnach mußte Pidoll den *Cicerone* gekannt haben, erst

³¹³ Werner Kaegi, *Jakob Burckhardt. Eine Biographie*, Basel und Stuttgart 1947 - 1982, Bd. 3 (1956), p. 453: „Das schönste, was Freundschaft spenden konnte, hat Burckhardt damals im Verkehr mit Arnold Böcklin erlebt.“ Burckhardt mit seinem vorzüglichen Italienisch war Brautwerber bei dessen späterer Frau Angela Pascucci. – Nach L. Tittel (Hg.), *Arnold Böcklin, Leben und Werke in Daten und Bildern*, Frankfurt a. Main 1977, ist für 1849 der Anschluß an den Kreis um Jakob Burckhardt in Basel gesichert: Ende Februar 1850: Reise Böcklins nach Rom auf Anraten Burckhardts. 1862: Böcklin besucht Neapel und Pompeji. 1869: Auftrag der Stadt Basel an Böcklin, Fresken im Museum der Stadt zu malen, und Bruch der Beziehung zu Burckhardt.

³¹⁴ Jakob Burckhardt, *Der Cicerone*, in: Jakob Burckhardt, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, München/Basel 2000ff., Bd. 3 (2001), p. 76.

³¹⁵ Karl von Pidoll, ebd. (Anm. 21), S. 54. - Dazu auch: Hugo von Tschudi (Hg.), *Rudolf Schick, Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*, Berlin 1901. Schick war in diesen Jahren im Atelier Böcklins beschäftigt. Er schreibt unter dem 14.8. 1868, Böcklin referierend: „Obgleich Handwerker dem Stand nach, sind die pompejanischen doch größere Maler gewesen als alle späteren des 15. und 16. Jahrhunderts.“ Das erinnert an Pidolls Meinung und letztlich an Burckhardts.

recht dann sein Lehrer Marées, dessen Freund Böcklin Jakob Burckhardt während der Entstehungsphase in Rom begleitet hatte.

Für Marées könnten in diesem *Cicerone* einige Ausführungen zur pompejanischen Wandmalerei aufschlußreich gewesen sein:

1. "Das Einzelne ist nirgends bis zur völligen Wirklichkeit durchgeführt, das Wesentliche aber mit großer Energie in Wenigem gegeben."
2. "Auch in den Köpfen ist neben bedeutenden Zügen viel nur Allgemeines."
3. "Der Raum richtet sich durchgängig nicht nach der äußern Wirklichkeit, sondern nach dem höhern Bedürfnis der Komposition." Und weiter: "die Angabe des architektonischen ... Hintergrundes erhebt sich in der Regel nicht weit über eine bloße Andeutung".
4. "Vorwiegend macht sich das Streben geltend, die Gestalten möglichst vollständig sprechen zu lassen und deshalb auseinander zu halten."³¹⁶

Wenn man sich auf das Spätwerk Marées' einläßt, ist man, wie bemerkt, recht betroffen, in den Gestalten der Brautwerbung die Gruppe des Orest und des Pylades und die beiden Medeen zu erkennen. Der Pferdeführer verharrte, er blickte auf die Frau und geht doch vorüber: Marées verwehrte den beiden das Glück tieferer Begegnung. Eigentlich liegt über allen Bildern des Spätwerks eine nicht leicht zu beschreibende Schwermut, ja eine Trauer. Marées hatte aus der Antike sicherlich nicht gedankenlos übernommen – nur, um eine gelungene Figur in seinem Bild wiederzugeben. Und es wäre sicherlich ebenfalls unzureichend, die Trauer in seinen Bildern auf seine Lebensumstände zurückzuführen. Friedrich Rintelen schrieb schon 1909 Eigentümliches: „Aus Marées' spätesten Jahren stammt das Triptychon Die Werbung. Jünglinge und Jungfrauen stehen einander gegenüber, aber statt der frohen Feier des glücklichen Augenblicks finden wir düstere Gebärden und Rhythmen einer schweren Ungewißheit. Hochzeit in der Unterwelt müßte man das

³¹⁶ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone* (ebd.) pp. 78sq.

schauervoll feierliche Bild nennen.“³¹⁷ Dem werden wir nicht völlig zustimmen. Aber die anschaulicher Charakter gewordene Schwermut, das Gedämpfte und das Verhaltene anstelle fließender, glücklicher Rhythmen, das ist getroffen und es könnte zu Überlegungen Jakob Burckhardt's hinführen, die Marées, durch Böcklin gesprächsweise vermittelt, nicht fremd geblieben sein müßten, Gedanken über den Pessimismus der Griechen, die Burckhardt in der *Griechischen Kulturgeschichte* äußerte. Burckhardt las *Griechische Kulturgeschichte* ab 1867, ³¹⁸ Kaegi nimmt eine intensive Beschäftigung mit dem ihr zugrunde liegenden Konzepte bereits ab ca. 1850 an; Kollegnachschriften wie von Louis Kelterborn und Adolf Baumgartner kursierten, so besaß z.B. auch Nietzsche eine Nachschrift. Das Werk selbst erschien freilich erst postum, also auch nach dem Tode Marées'. Daß Jacob Burckhardt an jenem Gegenstand arbeitete, das war bekannt.³¹⁹

Bereits in der Einleitung zur Vorlesung über die *Griechische Kulturgeschichte* schrieb Burckhardt: „Es handelt sich um keine Verklärung: ‚Die Griechen waren viel unglücklicher als wir glauben‘ (Böckh). Und die enthusiastische Schönfärberei gedenken wir nirgends zu schonen.“ ³²⁰

Das 7. Kapitel im 5. Abschnitt der Buchausgabe der *Griechischen Kulturgeschichte* trägt die Überschrift: *Der Griechische*

³¹⁷ Friedrich Rintelen, „Hans von Marées. Bei Gelegenheit der Ausstellung sämtlicher Werke in Berlin“, *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Neue Folge, 20, 1909.

³¹⁸ Werner Kaegi, a.a.O.: Burckhardt las 1867 – 1872 *Griechische Kulturgeschichte* in Basel, Kaegi nimmt eine „Inkubationszeit“ wohl ab 1847 an, 1874 wurde die Vorlesung, die ein Erfolg geworden war, wiederholt und 1876 und 1878 folgten weitere Wiederholungen, 1880 dann der Gedanke, die Vorlesung zu einem Buchtext zu machen, der dann postum erschien. (p.15). - Nietzsche, der 1869 nach Basel berufen worden war, hörte diese Vorlesung als Hospitant. Er besaß bereits 1875 eine der kursierenden Nachschriften und zwar die von Louis Kelterborn angefertigte und ihm gewidmete, eine weitere Nachschrift existiert von Adolf Baumgartner, siehe: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (hg.), *Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe*, Bd. 14. München, Berlin 1988, (Kommentar) p. 559 Anm. 4 (3) und p. 561 Anm.5 (60).

³¹⁹ Kaegi, ebd., Bd. 7, p. 15.

³²⁰ Burckhardt 2000ff., 19 (2002), p. 370.

Pessimismus, mit Paragraphen wie: *Im Mythos – Der Untergang des Heroengeschlechts – Die Leidenschaft im Leben der Heroen – Das von den Göttern verhängte Schicksal* usw. Einleitend wandte sich Burckhardt abermals gegen das bestehende Griechenbild: „In Betreff der alten Griechen glaubte man seit der großen Erhebung des deutschen Humanismus im vorigen Jahrhundert im Klaren zu sein: im Widerschein ihres kriegerischen Heldentums und Bürgertums, ihrer Kunst und Poesie, ihres schönen Landes und Klimas schätzte man sie glücklich, und Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands* faßte den ganzen vorausgesetzten Zustand in ein Bild zusammen, dessen Zauber noch heute seine Kraft nicht verloren hat. Allermindestens glaubte man, die Athener des perikleischen Zeitalters hätten Jahr für Jahr in Entzücken leben müssen. Eine der allergrößten Fälschungen des geschichtlichen Urteils, welche jemals vorgekommen, und um so unwiderstehlicher, je unschuldiger und überzeugter sie auftrat.“³²¹ Auf eine solche „Fälschung des geschichtlichen Urteils“, wenn auch eine nicht so unschuldige, wie Feuerbachs Gastmahl in Karlsruhe und seine Iphigenie in Darmstadt sei zumindest hingewiesen.³²²

Und weiter unten schrieb Burckhardt: „wie düster sie persönlich (die Dichter und Künstler) vom Erdenleben gedacht haben mögen, ihre Energie verzichtete niemals darauf, freie und große Bilder von dem, was in ihnen lebt, ans Licht hervorzuschaffen.“³²³

³²¹ Jakob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, hg. Jakob Oeri, Berlin, Stuttgart 1900 - 1902, Bd. 2, p. 373.

³²² Anselm Feuerbach, Iphigenie, 1.Fassung, Öl auf Leinwand, 249 x 174 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Jürgen Ecker, *Anselm Feuerbach. Leben und Werk*, München 1991. Werkkatalog, Nr. 370. 1897 aus dem Nachlaß Conrad Fiedlers angekauft. Feuerbach: Das Gastmahl des Plato, 1.Fassung, Öl auf Leinwand, 295 x 598 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Ecker ebd., Kat. Nr. 460.

³²³ Burckhardt 1900 - 1902, Bd. 2, p. 387.

Marées, Pferdeführer und Nympe, Abendliche Waldszene, die Herkunft aus der antiken Malerei und die Wirkung auf die neuere Dichtung (Hofmannsthal).

Am Werk des Hans von Marées lassen sich drei Arten der Rezeption aufweisen: Marées übernimmt selbst Anregungen aus den pompejanischen Wandgemälden oder zitiert Details aus ihnen, sodann Marées wirkt auf Maler und Bildhauer, und als dritte: Marées wirkt auf die Literatur.

Zu der ersten Art, soweit Zitat, verweise ich auf den vorangehenden Aufsatz. Der Rezeption der Werke Marées' durch Maler und Bildhauer widmete Schmoll gen. Eisenwerth einen ausführlichen Aufsatz.³²⁴ Ich möchte hier die über ein Zitieren hinausreichende, bildthematische Rezeption der pompejanischen Malerei noch einmal an einem Spätwerk Marées' darlegen. Und im zweiten Teil auf eine mögliche literarische Rezeption eines Werkes Marées' durch Hugo von Hofmannsthal hinweisen.

I. Marées und die Pompejanische Wandmalerei.

Pferdeführer und Nympe.

1882 und 1883 dürften die Entstehungsjahre des Gemäldes *Pferdeführer und Nympe*, das Hans von Marées, schon während er daran arbeitete, Conrad Fiedler als Geschenk zugedacht hatte, und seiner Entwurfszeichnungen gewesen sein.³²⁵

³²⁴ J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, „Zur Marées-Rezeption in der Malerei“, *Hans von Marées, München 1987*, ed. Christian Lenz, pp. 151 sqq.

³²⁵ *Pferdeführer und Nympe*, MG 608, GL 79, Mischtechnik auf Holz, 188,5 x 145 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Schenkung Conrad Fiedler's 1891. Die Abkürzungen MG: Julius Meier-Graefe, *Hans von Marées, Sein Leben Sein Werk*, München, Leipzig 1909, vol. 2, Katalog, und GL: Uta Gerlach-Laxner, *Hans von Marées, Katalog seiner Gemälde*, München, 1980.

Die Studien.

MG 598³²⁶: Ein nackter, junger Mann führt von rechts nach links am Halfter ein Pferd vorbei. Dahinter drei hochstämmige Bäume, dann ein Hügel mit Häusern. Vorne spielt ein nackter Bub, bildeinwärts gebeugt, in einer Pfütze. Mensch und Tier sind vor der Landschaft zu sehen; Marées schob die Landschaft bis jenseits eines Bildstreifens zurück, der den Protagonisten als Bewegungsraum vorbehalten wurde.

MG. 599³²⁷ scheint dann vom Entwurfsweg abzuleiten: ein von links nach rechts steigendes Pferd wird von einem Pferdeführer am Zaum gehalten und gebändigt. Der nackte Mann steht erstmals vor Kopf und Hals des Pferdes, erstmals ist auch das Motiv der Bändigung da.

MG 606³²⁸: Geändert wurde nun aber das Führen des Pferdes: jetzt wieder von rechts nach links, doch als rasches Vorübergehen mit einem vorwärtsdrängenden Pferd. Eine enge, straffe Zügelführung löste die Bändigung ab. Der gleiche, kräftige Rhythmus eignet nun Mann und Pferd. Rasch wendet der Mann seinen Blick über die Schulter, rasch – im Vorübergehen – fällt sein Blick auf die Frau, die kompliziert gedreht sitzt und ihn unbeachtet läßt. Auf dem Hügel drei Männer, klar ist ein Stabträger zu erkennen. Die Personen des späteren Gemäldes waren nun da: unklar ist noch das Tun der Frau, die mit der Rechten nach unten greift, als wenn sie etwas halten wollte: ist es der Bub?

MG 607³²⁹: brachte dann die Klärung. Der Hengst wird angehalten, der junge Mann verharrt im Vorübergehen, er steht und schaut auf die Frau. Deren ehemals komplizierte Haltung verwarf Marées: jetzt sitzt sie ruhig und gelassen, sie hat ihren Blick auf den Mann gerichtet. Doch die Gestik ihrer Hände war noch unklar, unklar auch der nächste Vordergrund. Hügel und Männer wurden angedeutet. Geklärt aber ist das Größenverhältnis von Mensch zu Tier und zur Landschaft. Geklärt auch das Verhältnis von Hell zu Dunkel. Die beiden

³²⁶ MG 598, Rötel, 48 x 35 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.

³²⁷ MG 599, Blei 49 x 32 cm, Ort unbekannt.

³²⁸ MG. 606, Blei 60 x 43 cm, Ort unbekannt.

³²⁹ MG 607, Blei, 20 x 16 cm, Ort unbekannt.

hellen Körper des Mannes und der Frau stehen vor den Dunkelheiten des Pferdes und des Hintergrundes, sie sind wie Schalen einer Waage: ein Gleichgewicht wurde erreicht. Der Abstand zwischen dem Mann und der Frau wurde durch die tiefdunkle Masse des Pferdeleibes festgemacht. Mann, Pferdeleib, Frau sind nun drei zu einander gefügte, rhythmisierte Größen. Dem folgt dann, vielfältig rhythmisiert, das Hell-Dunkel des Hintergrundes. Thema und Bildarchitektur waren gefunden und klar.

MG 608³³⁰ ist eine klare Studie für die Figur des Pferdeführers in seiner endgültigen Fassung.

Das Gemälde.

Die Komposition wurde bereits am Entwurf MG 607 erläutert; Marées übernahm sie in das Gemälde, gefestigt und beruhigt. Der Hengst ist versammelte Kraft. Leicht tritt er an; die rechte, abfüßende und kräftig untertretende Hinterhand zeigt klar den Willen, beschleunigt vorwärtszudrängen, dem der Wille des Mannes zu verharren entgegensteht³³¹. Auch die angelegten Ohren, der Versuch, den Kopf hochzureißen, drücken deutlich das Widerstreben aus. Das Gegeneinander der Willen ist aber gehalten in der Kraft der Bändigung, und Mann und Pferd fügen sich zusammen.

Diese Zusammenfügung ist aufzuzeigen: das rechte Bein des Mannes und die rechte Vorderhand der Pferdes stehen nebeneinander, die Konture beider laufen verwandt; dann: die gewinkelte Vorderhand des Pferdes tritt wie aus dem Hüftknick des Mannes heraus, und über der Vorderhand steht, ebenfalls gewinkelt, der zügelnde Arm; und drittens: die kraftvolle Hand des Mannes an der Trense steht vor dem Maul und unter den geblähten Nüstern des Pferdes. Diese Fügungsstellen zeigen ebenso die Kraft des Hengstes wie die Bändigung durch den Mann.

³³⁰ MG 608, Rötzel, gegen 1881, München, Staatliche Graphische Sammlung.

³³¹ Aus der Bilderserie für das Graue Haus, ein Schloß des Herzogs von Anhalt im Park von Wörlitz, wo Marées 1857 bei Verwandten seine Ferien zubrachte, sind uns Pferdedarstellungen bekannt. In allen diesen ist das Pferd in seiner individuellen Eigenart und seiner Schönheit zu sehen: die Aufgabe „Pferdeportrait“, bei Carl Steffek in Berlin erlernt, ist reiterlich korrekt und mustergültig durchgeführt.

Das allein macht aber das Verhältnis beider zueinander noch nicht aus: da ist noch das freie Stehen des Mannes vor seinem Pferd, dann ebenso das Zusammen des Körpers des nackten Mannes und des Leibes des Pferdes, ja das Ineinanderwehen von Mähne und Haar. Der Mann bleibt in seinem Aufgerichtetsein in dem Aufgerichtetsein des Tieres, indem er aber aus dieser Gemeinschaft hinausschauen und hinaustreten kann, wird er der andere. Auch das Tier ist das andere: gewaltig breitet sich die Masse von Kruppe und Hinterhand, in denen die Kraft des Tieres dunkel geballt scheint; anderes ist dort als in Hals und Kopf gesagt, jenen Partien seines Leibes, in denen das Tier dem Manne verbunden.

Hinter dem Pferde steigt der Hügel an, ein Platz der Männer. Nackt auch sie. Der eine kauert am Boden, still nachdenklich zum Pferdeführer schauend. Der Stabträger, die Rechte auf dem Rücken gewinkelt, auf den Hockenden zuschreitend, beobachtet gegen den Pferdeführer hin. In dem Pferdeführer der Abendlichen Waldszene werden wir wiederum auf diesen Blick treffen: eine Zugehörigkeit wurde angedeutet, nicht mehr.

Am Hügelansatz, auf einem Stein, sitzt die junge und nackte Frau, Körper und Beine, diese in bequemem Vor und Zurück, fast frontal, den Kopf aber im klaren Profil. Sie hat ihre Rechte über dem Oberschenkel leicht angehoben – eine Geste, die zarte, zurückhaltende Andeutung eines Grußes. Ihr zu Füßen sitzt, an ihrer Wade sich haltend, ein kleiner Bub, der mit gewendetem Kopf nach dem Mann schaut und ihm zuwinkt, kindlich. Er gibt zu verstehen klar, was die Frau nur andeuten mag. Wiederum ist es der Bub, auf den wir in einer Moritzburger Ölskizze (Orangenpflückender Reiter) und in der Abendlichen Waldszene treffen werden, der in unterschiedlichem Tun zwischen Mann und Frau ist und dort allein durch sein Dasein zu sprechen vermag, wo Mann und Frau – aus welchen Gründen immer – stumm bleiben.

Das ist die Antwort auf den dunklen und vollen Blick des jungen Mannes, in welchem er die Frau erkennt. Sie rechts, er links nach links: er ist vorüber. Eine Vereinigung verwehrt Marées dem Mann und der Frau, durchdrungen von seinem Wissen um deren Gleichwertigkeit, aber

auch um deren unüberschreitbare Fremdheit. Der späte Marées malte Liebe als ein Erkennen, dem Trennung immanent ist; es bedarf keiner Frage mehr.

Der Pferdeführer und die Nympe und das pompejanische Fresko des Theseus.

Im vorangehenden Aufsatz wurde die Erneuerung einer antiken Wandmalerei durch Marées erläutert und auf die Vorbildhaftigkeit von drei pompejanischen Wandgemälden für Pferdeführer und Nympe hingewiesen. Das sind die Wandgemälde Thetis in der Schmiede des Vulkan für die Bildkomposition; Herakles findet den Telephos für eine Motivübernahme (den Stabträger) und Theseus nach dem Sieg über Minotaurus für den Typus einer Gestalt, eben denjenigen des Pferdeführers³³².

Theseus allein soll nochmals betrachtet werden. Was beeindruckte, was faszinierte Marées, als er 1873, vor, während seiner Arbeit an den Fresken der Zoologischen Station in Neapel, und dann später wohl nochmals, vor dieser überlebensgroßen Aktfigur im Antikenmuseum in Neapel stand?

Zuerst beeindruckte Marées sicherlich die absolute Größe des Theseus. Der Wille, in seiner Zeit der antiken Wandmalerei Adäquates zu schaffen, führte Marées zu seinen Großfigurenbildern.

Theseus steht fest auf dem Standbein, schlank, achsengerade, mit leicht beweglichen Gliedern. Der Fels, die Stadt, der erlegte Minotaurus, selbst die für ihr Leben dankenden Kinder, treten zurück, werden zum Attribut, nur als solches zum Heros gehörig.

Theseus steht frontal, sein Körper ist vollständig sichtbar; aber er stellt sich nicht dar, er zeigt sich nicht; auch die Blicke der Kinder bleiben den Körperstellen verhaftet, die sie küssen, und auch der Blick

³³² Thetis in der Schmiede des Hephaistos, Wandgemälde, h 121 cm, Neapel, Museo Nazionale (Inv.Nr. 9528); Herakles findet den Telephos, Wandgemälde, h 202 cm, Neapel, Museo Nazionale (Inv. Nr. 9008); Theseus nach dem Sieg über Minotaurus, Wandgemälde, h 190 cm, oberer Teil zerstört, Neapel, Museo Nazionale (Inv. Nr. 9043).

des Buben, der ihm den Stab reicht, trifft nicht den Blick des Theseus, der seinerseits über alles hinweggeht. Der Kontur, nach Stärke und Dunkelheit zu- und abnehmend, umreißt den Körper nicht fortlaufend, sondern er biegt an den weichen Stellen des Körpers, wie an der Hüfte und der Achsel, in die Binnenform ein, so den Körper plastisch rundend. Und die Beweglichkeit der Gliedmassen unterstützt den Eindruck der vollrunden Form. Beweglich, in gelöster Ruhe, hell leuchtend und unbetreffbar, steht der göttergleiche Heros.

Marées übernahm die Figur des Theseus für den Pferdeführer: das frontale aufgerichtete Stehen, die volle Sichtbarkeit des nackten Körpers, auch die lichtbraune Dunkelheit seiner Haut, das dunkle Haar, die runden Augen. Doch ist der Körperbau gedrungener, muskulöser, der Pferdeführer hat nicht die Leichtigkeit des Theseus. Der lichtbraune Körper des Theseus steht vor hellfarbenem (zart rötlich-grünem) Hintergrund. Und bringt dieser hellfarbene Hintergrund die farbige Binnenstruktur und den modellierenden Umriß zu leuchtender Erscheinung, so liegt der durchlaufende und gleichmäßig starke Kontur des Körpers des Pferdeführers auf der tiefdunklen Fläche des Pferdekörpers; die Muskelpartien wurden deutlich voneinander abgesetzt und in mehreren Malschichten auf- und davor gesetzt; und die dunkelschwarze Hinterlegung des Pferdeführers treibt dessen Körperfront noch stärker hervor. Schraffuren, in der Art von Meißelschlägen, betonen noch die Vereinzelungen; akzentuierte Körperpartien leuchten in Schlaglichtern auf; die Figur wurde dadurch – trotz ihrer geringen Beweglichkeit – dramatisiert.

Ich wies auf die Beweglichkeit des Theseus hin, welche Marées beim Pferdeführer gerade vermied. Marées machte seine Bewegungen, wie die Bewegungen aller Figuren des Bildes, zur Geste gesteigert, in ruhigem Verharren fest.

Ist Theseus unbetreffbar, durch Blick wie durch Geste, so steht der Pferdeführer im Zentrum eines Bildgeflechtes. Von Theseus ließ sich sagen, daß die Welt attributiv zu ihm sei, daß er, hervortretend, göttlich erscheine, daß seine Epiphanie Thema des Bildes sei, wie solche Auszeichnung und Hervorhebung göttlicher Erscheinung den Heroen

zuteil geworden war. Der Pferdeführer aber ist kein Heros. Er, wie die anderen Menschen des Bildes, stehen vor einer Landschaft, sie sind einander und der Landschaft durch Farbe, durch divergierende und konvergierende Bewegungszüge, durch rhythmisierende Abstände verbunden; sie scheinen in dem Beziehungsgeflecht und vor den dunkelglühenden Farben der weiten und differenzierten Landschaft wie Edelsteine in einem verflochtenen Geschmeide auf. Sie scheinen auf. Sie erscheinen nicht.

Marées hatte dem Pferdeführer nur die Gestalt des Theseus verliehen, nicht den Namen, nicht die Geschichte: das war ihm wohl nicht wichtig. Vielleicht wollte er Menschen zeigen, Menschen vor jeder Geschichte, vor jeder Schuld, die sich schicksalslos in bloßer Schönheit erfüllen und nebeneinander darin halten, dieses aber nicht im Sinne einer Handlung, sondern zu überhöhter, monumentaler Statuarik gesteigert.

II. Hans von Marées und Hugo von Hofmannsthal – eine Rezeption?

Marées beschäftigte sich seit etwa 1866/67 mit dem Thema: der Mann mit Pferd und die Frau, dessen späteste, monumental gedachte Darstellung der Pferdeführer und die Nymphe von 1881/82 ist.

Ein Gemälde von verwandtem Thema, doch anderer Personenauffassung, entstand in seiner früheren Zeit; etwa 1870 bis 1873 malte Marées, von einer Spanienreise nach Rom zurückgekehrt, nach verschiedenen Entwürfen und Studien, die Abendliche Waldszene.

Hans von Marées: Abendliche Waldszene³³³.

Ein erster Entwurf der Abendlichen Waldszene in Öl in Cambridge

³³³ Abendliche Waldszene, MG 157, GL 103, Öl auf Leinwand, 183 x 151 cm, unbezeichnet. Standort unbekannt. 1907 von Meier-Graefe in San Francisco, Florenz, gefunden, wie er in seinem Marées-Buch vol. 1, p. 175, schreibt; 1907 – 1925 im Besitz Adolf von Hildebrand's (1907 bis 1925 als Leihgabe in der Nationalgalerie Berlin); 1925 von dem Museum aus dem Nachlaß Hildebrand's angekauft; Inv.Nr. A II/451; 1945 verschollen, zuletzt Flakturm Berlin-Zoo.

(Mass.)³³⁴ zeigt das kräftige, ausgeprägte Sitzen des vom Rücken gesehenen, nackten Mannes gegenüber einer Frau klar: das Grundmotiv war da. Im zweiten, Bremer Entwurf ³³⁵ waren bereits die Bildordnung und das besondere Thema gefunden. Die Links-Rechts-Teilung war bereits von der Moritzburger Ölskizze (Orangenpflückender Reiter und Frau³³⁶) wie der ähnlichen Winterthurer Ölskizze (Szene im abendlichen Park³³⁷) bekannt. War dort aber ein Nebeneinander einsamer, verschlossener Menschen zu sehen, so jetzt – im Bremer Entwurf - ein vielfaches Bezogen- und Verflochtensein der Menschen, das in den Überschneidungen, den Negativformen freilich noch ungeklärt war.

Der Entwurf in Bremen: Links ein Pferdeknecht mit Pferd und einem knabenhaften Pferdeführer, die Formen verdeckt und überschritten; klar allein das Pferd, seine Gestalt und sein Antreten. Rechts die Gruppe Mann und Frau, im Gegenüber an einem schlichten Tisch sitzend. Hinter der Frau eine manteltragende Dienerin. Die Frau sitzt geduckt und redet mit vorgerecktem Gesicht, scharfäugig, und mit offenem Mund auf den Mann ein, mit der Linken argumentierend; der Mann hat seine Hand auf ihr rechtes Handgelenk gelegt, er hört, entspannt, gelockert, doch mit geneigtem Kopf, niedergebeugt, in Ruhe auf die Frau; sein Brustharnisch liegt abgelegt hinter ihm. Um das Paar - wie um die Pferdegruppe - Wiese, Wald und dämmernder Himmel.

Das große, heute verschollene, ehemals der Nationalgalerie in

³³⁴ MG 103, GL.101, Entwurf zur Abendlichen Waldszene, Öl auf Leinwand, 59 x 76 cm, Leinwand beschnitten, unbezeichnet, Harvard University, Cambridge (Mass.), Busch-Reisinger Museum.

³³⁵ MG 152, GL 102, Entwurf zur Abendlichen Waldszene, gegen 1870, Öl auf Leinwand über Karton, 64 x 51 cm, unbezeichnet, Bremen, Kunsthalle, Inv.Nr. 23 – 1924/6.

³³⁶ MG 149, GL 94, Orangenpflückender Reiter und nackte Frau, Öl auf Leinwand, 109 x 77 cm, unbezeichnet, Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, Inv.Nr. I/215.

³³⁷ MG 146, GL 96, Szene im abendlichen Park, Öl auf Leinwand, 108 x 278 cm (102 cm davon rechts als unbemalte Leinwand eingeschlagen), unbezeichnet, Winterthur, Kunstmuseum, Inv. Nr. 822.

Berlin gehörende Gemälde³³⁸ zeigte bedeutende Veränderungen, Verbesserungen, es blieb aber das Thema: Mann, Pferd und Frau in abendlicher Landschaft.

Die Linke Gruppe: Der Pferdeknecht, vom Bildrand links überschritten, steht fest und macht sich mit gerundeten Armen am Sattelzeug des Tieres zu schaffen. Ein Bub führt nun das Pferd vor, es am Ansatz des Kandarenzügels haltend. Steht der Pferdeführer fest – seine eng zusammengestellten Beine bewegen sich nicht – so bewegen sich Pferd und Bub: das Pferd tritt mit dem linken Vorderbein an, der Bub folgt, es von links nach rechts führend. So ist Widersprüchliches in dieser Gruppe vereinigt: Stehen und Gehen, führendes Folgen. Ist die Bewegung durch die dunklen, sich ballenden Wolken, mit sich lichtenden Wolkenstreifen, und durch den leicht flatternden Umhang des Buben (der Bub selbst: runder Kopf, rundgebogene Ärmchen, vom rund hängenden Pferdezügel umhegt) und auch durch sein im Rhythmus des Pferdes freies Vorwärtsgehen betont, so auch das feste, äußerst aufrechte Stehen des Knechtes und die Parallelität seiner Beine und des geraden Beines des Tieres. Optisch hält die Gruppe vor Tischbein, Baumstamm, Laubdunkel und der dunklen Wolkenwand an. Auch die Negativformen sind Intervalle zwischen Geraden: die Beine des Knechtes, das rechte Bein des Pferdes, das Bein des Buben, die Tischbeine, alle betonen das statische Moment.

Eine zunächst einfache Sache ist gezeigt: ein gesatteltes Pferd, an dessen Sattelzeug der Knecht etwas noch richtet, wird vorgeführt. Doch sagt das wenig. Deutlich ist zu sehen: die Ruhe, die Sorgfalt, die Aufmerksamkeit und darüber hinaus eine Stimmung, die vielleicht in der Eingebundenheit der Menschen in die sie umgebende Welt gründet.

Die rechte Bildseite: Der schlichte Tisch, das Paar. Marées übernahm das Sitzmotiv des Mannes aus dem Bremer Entwurf, nicht aber

³³⁸ Eine sehr gute Farbabbildung dieses Gemäldes in: *Jugend, Illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*, 1910, p. 889. Der Herausgeber dankt Prof. Dr. Ursula E. Koch, München, für den Rat, eben in der *Jugend* nach dem ursprünglichen Publikationsort eines aus der Zeitschrift herausgelösten Abbildungsexemplars in seinen Händen zu suchen.

die Haltung seiner Arme. Der Mann hat seinen rechten Unterarm vor sich auf die Kante des Tisches und die Linke dabei locker auf die niederhängende Rechte gelegt. Sein Bauch ist leicht eingesunken, der Rücken und der Hals kräftig, das Haar und der Bart dunkel. Die Frau ist im dunklen Rock und in einem grünlichen Überkleid mit weiten Ärmeln, der rechte Ärmel ist niedergesunken, und kräftig steigen die Schultern aus dem weiten, ovalen Ausschnitt des Unterkleides auf. Die Frau hat ihren rechten Unterarm, zu dem rechten des Mannes parallel, unter ihrer Brust auf die Tischkante gelegt. Sie beugt ihren Kopf vor, so stark, daß die Nackenmuskeln sichtbar gespannt sind. Ihr Gesicht ist offen und ist voll zu sehen. Das Gesicht des Mannes, sein Blick dagegen sind verborgen; nur, daß er schaut, erkennen wir. Ihr Blick ist auf den Mann gerichtet, ihr Blick gewinnt durch die Klarheit des Gesichtsschnittes und durch die Vorgebeugtheit des Kopfes Eindringlichkeit, Ernst. Man erinnere sich der geduckten und argumentierenden Frau im Bremer Entwurf! Mann und Frau sitzen einander wiederum gegenüber – aber jetzt durch die Fläche des Tisches wirklich getrennt. Der Mann in sich selbst versammelt, geschlossen, die Frau hinüber zu ihm greifend, ihm leise eine Hand auf die Schulter legend und sich zugleich, fester und enger noch als er, mit dem Unterarm absperrend.

Ähnlich dem Stehen und dem Gehen in der linken Gruppe, ist auch in dieser ein Doppeltes, ein Widersprüchliches: Ein sich Öffnen, ein sich Abschießen. Durch die Tischplatte und durch die vorgelegten Arme getrennt, darüber aber die Bewegung der Hand, und auf vorgebeugtem und kräftigem Hals offen und ernst das Gesicht: Das ist die mit Ernst gestellte Frage der Frau an den Mann: Wer bist du? Was bist Du? –

Gelöst und nackt sitzt der Mann und in Ruhe, der Frau gegenüber; und auf deren Frage kann er keine Antwort geben. Er hält seine Rechte ruhig, locker, aber er hält sie, er gibt sie nicht frei zum Tun, zum Hinüberlangen; es ist kein Hinübergehen über den leeren Tisch – so bleibt die Bewegung ihrer Hand ohne Antwort.

Vielleicht gab es eine Entwicklung Marées' in seiner Auffassung des Themas, in welcher die Darstellung des notwendig Getrennten und notwendig getrennt Bleibenden immer stärker wurde. In den Zwei Rittern

und eine Frau (Cambridge/Mass.) ein in die gleiche Nähe Vorkommen, welches faktisch aber nicht zusammenkommen läßt. In der Szene im Abendlichen Park ein wissendes getrennt Sein und Bleiben. In dem Orangenpflückenden Reiter und der Frau (Moritzburg) ein in Nähe und Ferne, Rücken gegen Rücken, auseinandergekommen Sein, ein bei und für sich Sein jeder Gestalt. In der Abendlichen Waldszene endlich ein Nicht-Zusammen-Kommen bei faktischer Berührung. War Marées' Thema auch von dem Wissen um eine Fremdheit zwischen Mann und Frau durchdrungen, so wußte er das Paar, wußte Menschen und Tiere doch in der sie umgebenden und umfassenden Welt geborgen. Der Wald, seine Farben hinter und über dem Mann und der Frau, dunkle Wolken hinter und über dem Knecht und allein der Bub vor lichtem Blau des Himmels.

In der Abendlichen Waldszene ist wohl nicht Ankommen, oder Wegreiten, Abschied oder Aufbruch zu „Taten der Waffen oder des Geistes“ das Thema. 1882/83 zeichnete Marées ein Paar, das Abschied von einander nimmt, indem der Mann aus der Umarmung sich löst, von der Frau wetritt und auf den wartenden Gefährten weist.³³⁹

Über die Abendliche Waldszene schrieb Meier-Graefe³⁴⁰ vordergründig Widersprüchliches, denn er schrieb erstens zu Recht: „Das Paar steht aller Mythologie fern“; und zweitens abermals zu Recht: „Sie reden nicht wie gewöhnliche Menschen miteinander“; wobei ich nur meine, daß sie nicht „reden“; sondern daß die Frau wortlos fragt: Wer bist du? und daß der Mann in Wahrhaftigkeit, denn er ist nackt, ist hüllenlos – und das Sagen der Wahrheit ist der Sinn dieser Nacktheit -, die Frage nicht beantwortet, weil er in einem Innersten um eben diese Fremdheit zwischen Mann und Frau weiß.

Dieses Thema war sicherlich modern, ein Thema, das Marées wohl als einer der ersten empfunden, gewusst und - gemalt hat. Sucht

³³⁹ MG 648, Rötels, 47 x 41,8 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1924-49. Degenhart datiert das Blatt 1882/83; Bernhard Degenhart, *Marées Zeichnungen*, Berlin 1963, Kat. Nr. 33.

³⁴⁰ Meier-Graefe, *Hans von Marées, Sein Leben Sein Werk* p. 176.

man nach Ähnlichem, dann findet man es bei Hugo von Hofmannsthal, ein Menschenalter später.

Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige.

Ohne eine Wirkung des Werkes von Hans von Marées auf Hugo von Hofmannsthal philologisch-historisch exakt beweisen zu können, sei auf eine thematische Nähe hingewiesen, die von der Abendlichen Waldszene zu dem Schauspiel *Der Schwierige* hinleitet, das Thema der Abendlichen Waldszene besser verstehen und das Zukunftsweisende dieses Gemäldes besser sehen läßt. Einen ersten Hinweis auf die Möglichkeit eines Weges von Marées zu Hofmannsthal gibt Claude David³⁴¹: „Weder zu den mit schwülem Zauber und allegorischen Sinn geladenen Bildern Arnold Böcklins noch zu der strengen Architektonik Hans von Marées' lassen sich Parallelen in der Literatur finden: erst eine spätere Zeit, die der symbolischen Dichtung Hofmannsthals und Georges, wird in ihnen ihre Vorfahren erkennen.“ Eine Kenntnis des Werkes des Marées und auch gerade dieses Gemäldes durch Hofmannsthal ist, wie zu erörtern sein wird, nachweisbar.

Das Stück *Der Schwierige* spielt in der zweiten Hälfte des Ersten Weltkrieges, etwa 1916/17, und in den Wiener Adelskreisen der noch bestehenden Habsburger Monarchie. Hofmannsthal faßte bereits 1909 den Plan zu einer Charakterkommödie *Der Schwierige*. Und im Kriegsjahr 1917 schrieb er die beiden ersten Akte nieder. Hofmannsthal scheint den dritten Akt erst im März 1919 angegangen zu sein, dessen Fertigstellung sich bis in den August 1920 hinzog. Zu diesem Zeitpunkt erschien ein Vorabdruck in der Wiener Neuen Presse; die Uraufführung fand am 8. November 1921 im Münchner Residenztheater statt, und 1924 inszenierte Max Reinhardt den *Schwierigen* im Theater der Wiener Josefstadt.³⁴²

³⁴¹ Claude David, *Geschichte der Deutschen Literatur zwischen Romantik und Symbolismus*, Gütersloh 1966, p. 40.

³⁴² Die aufgeführten Daten der Entstehungsgeschichte nach: Mathias Mayer, *Hugo von Hofmannsthal*, Stuttgart 1993.

Wohl niemand, der das Stück gesehen oder gelesen hat, entzieht sich dem Eindruck der Achtsamkeit, mit der der „Schwierige“, Hans Karl von Bühl, mit Helene von Altenwyl spricht (II. Akt, 14. Szene), einer Achtsamkeit, die nichts so scheut, wie das Eindringen in den Anderen, wie das Zunahetreten, die „Indezenz“ in Wort und Geste.³⁴³

Ein Beispiel:

Nachdem Hans Karl aus seinem Leben „Draußen“ an der Front das Erleben des Todes, des Verschlüsseltseins, in welchem er sie mit einem Mal als seine Frau sah, berichtet hatte und sie betroffen war, kommt er in ihr Haus zurück, um zu sagen, er habe „früher in unserer Konversation ... einen großen Fehler gemacht, einen sehr großen. (-) Ich hab' etwas Vergangenes zitiert. (-) Da hab' ich unrecht getan. (- ...) Niemand hat das Recht, es (sc. das Vergangene) in eine Konversation, die sich auf die Gegenwart bezieht, einzuflechten (... - ...) und ich bin wieder gekommen, um Ihnen Ihre volle Freiheit, Pardon, das Wort ist mir ganz ungeschickt über die Lippen gekommen – um Ihnen Ihre volle Unbefangenheit zurückzugeben.“ (III. Akt, 8. Szene).

Diese Achtsamkeit, Helene nennt sie das „Artigsein“, ist keineswegs einseitig. Helene zu Hans Karl: „Ich brauche nie nachzudenken, woran ich mit mir selber bin. Bei mir ist wirklich gar nichts los, es ist nichts da, als ein anständiges, ruhiges Benehmen. (- ...) Au fond können wir Frauen tun was wir wollen, meinetwegen Solfèges singen oder politisieren, wir meinen immer noch was andres damit. - (und sie fährt fort:) Solfèges singen ist indiskreter, Artigsein ist diskreter, es drückt die bestimmte Absicht aus, keine Indiskretionen zu begehen. Weder gegen sich, noch gegen einen anderen“ (II. Akt, 14. Szene). Was im Leben als Zufall erscheinen mag, wird im Drama, wie im Gemälde, notwendige Begegnung³⁴⁴. Aber auch die Zufälligkeit und die Ersetzbarkeit des Einzelschicksals im Leben, deren Ausweg die Ehe als

³⁴³ Im Folgenden zitiert nach: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Hochstift, edd. Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Heinz Rollke und Ernst Zinn, Frankfurt, vol. 1, 1984, vol. 10: *Der Schwierige*, 1993.

³⁴⁴ Mayer p. 92.

höhere Notwendigkeit sein und bedeuten kann, diese Einsicht gewinnt er wie Helene aus dem Erlebnis des „vis a vis“ mit dem Tode. Daß Hofmannsthal dieses wußte und im Schwierigen gestaltete, das ist der Zusammenhang zur Abendlichen Waldszene.

Hans Karl nennt ein solches Gespräch „Konversation“, womit ein Zweites ausgesprochen ist: der nicht zu irritierende Wille, ohne Pathos, ohne Emphase, Großes, Bedeutungsvolles zu sagen, wie: „Aber nein, an Ihnen ist ja nicht die Schönheit das Entscheidende, sondern ganz etwas anderes: in Ihnen liegt das Notwendige. Sie können mich natürlich nicht verstehen, ich versteh' mich selber viel schlechter, wenn ich red', als wenn ich still bin“ (ebenda). Über den Krieg, das Ungeheure, über Zufall und Notwendigkeit, sagt Hans Karl zu Antoinette: „...das weiss ich, Toinette. Das ist wirklich eine heilige Wahrheit (...), aber draußen ist es erst ganz deutlich für mich geworden: es gibt einen Zufall, der macht scheinbar alles mit uns, wie er will – aber inmitten in dem Hierhin- und Dorthingeworfenwerden und der Stumpfheit und Todesangst, das spüren wir und wissen es auch, es gibt halt auch eine Notwendigkeit, die wählt uns von Augenblick zu Augenblick (...)“ (II. Akt, 10. Szene).

Die Abendliche Waldszene zeigt auch das: Stille ist da, die Begegnung zwischen Mann und Frau kennt den Zufall nicht, sie ist geprägt vom Wissen um die Notwendigkeit. Erlebt wird dieses Notwendige außerhalb der meßbaren, bemeßbaren Zeit, wie im Gespräch von Hans Karl und Helene gesagt: „Da draußen, da war manchmal was – mein Gott, ja wer könnte denn das erzählen!“ – „Ja, mir. Jetzt.“ – „Da waren solche Stunden, gegen Abend oder in der Nacht, der frühe Morgen mit dem Morgenstern – Helen, Sie waren da sehr von mir (sic!). Dann war dieses Verschüttetwerden, Sie haben davon gehört -, - „Ja, ich hab' davon gehört – –, „Das war ein Moment, dreißig Sekunden sollen es gewesen sein, aber nach innen hat das ein anderes Maß. Für mich war's eine ganze Lebenszeit, die ich gelebt hab', und in diesem Stück Leben, da waren Sie meine Frau. Ist das nicht spaßig?“ – „Da war ich Ihre Frau?“ – „Nicht meine zukünftige Frau. Das ist das Sonderbare. Meine Frau ganz einfach. Als ein fait accompli. Das Ganze hat eher etwas Vergangenes gehabt als etwas Zukünftiges.“ (Regieanweisung: Helene schweigt. II.

Akt, 14. Szene). Auch Helene weiß um das außerhalb meßbarer Zeit Sein: „(...) Für mich ist ja der Moment gar nicht da, ich stehe da und sehe die Lampen dort brennen, und in mir sehe ich sie schon ausgelöscht. Und ich spreche mit Ihnen, (...) aber in mir ist das jetzt schon vorbei“ (ebenda).

So auch im Gemälde: die Frau fragt ihre unbeantwortbare Frage, die Wolken lagern, die Baumkronen stehen, und die Gruppe von Pferd, Knecht und Bub geht und steht zugleich: meßbare Zeit ist aufgehoben.

Am Anfang der „Konversation“ Hans Karls mit Helene steht sofort fest, welche Bedeutung das Unaussprechliche, Nichtsagbare für Hofmannsthal hat, ja daß es nur auf dieses ankommt: Hans Karl: „Ja, ich hab mit Ihnen zu reden.“ Helene: „Is’ es was sehr Ernstes?“ Hans Karl: „(...) Allerdings, es ist ein bißl lächerlich, wenn man sich einbildet, durch wohlgesetzte Wörter eine weiß Gott wie große Wirkung auszuüben, in einem Leben, wo doch schließlich alles auf das Letzte, Unaussprechliche ankommt...“ (ebenda).

Nachtragen möchte ich ein Moment der Exposition des Schwierigen. Hans Karl wird stets, wird von allen auftretenden Personen angeblickt: Er wird von einem windigen Domestiken ausgespäht; von seinem Diener achtsam zuvorkommend angesehen; vom jungen Stani „adorierend“, um sich der „großen Allüre“ Hans Karls anzuähneln; endlich von Helene offen und sicher. Es sei an die Blickbahnen und Blicke erinnert, die in der Abendlichen Waldszene zu dem Mann führen: der aufmerksame Blick des Reitknechts; der stille aus runden Augen des Pferdes; der offene und fragende der Frau.

Diese Momente sind es, die, sicherlich unter anderem, auch jene Stimmung schufen, die Bild und Schauspiel eignen. Für Hofmannsthal war die Fremdheit zwischen Mann und Frau etwas, das selten, doch dann, wenn „Notwendigkeit“ bestimmend ist, überwunden werden konnte; Hans Karl kann zu Helene sagen: „(...) Ich hab’ da auf einmal ausdenken können, was das ist: ein Mensch. Und wie das sein muß: zwei Menschen, die ihr Leben aufeinander legen und werden wie ein Mensch (...)“ (II. Akt, 14. Szene). Für Marées aber war das Thema: Begegnung, Erkennen und - Weggehen, getrennt Bleiben.

Entgegengesetzt geradezu ist allerdings Hofmannsthal's Kunstprinzip der „Leichtigkeit“, entgegengesetzt zu dem betonten Ernst von Marées' Werken.³⁴⁵ Im Vorspiel zur Antigone des Sophokles von Hofmannsthal spricht der Genius zu dem Studenten: „Dir bietet sich kein Festes. So wie die Möve auf dem Kamm der Wogen, so muß dein Geist ausruhen auf dem Fliehenden“. Und im Schwierigen unterhalten sich Hans Karl und Helene über den Clown Furlani, dessen Absichtslosigkeit zur Leichtigkeit wird, weil er nie „outriert“ (II. Akt, 1. Szene). Wer diese Leichtigkeit hat, kann seine irdische Rolle in der „rechten“ Weise leben, denn er lebt „symbolisch“. Dies war die Formel, mit der Hofmannsthal den „unbegreiflichen“, mit geistigen und ethischen Qualitäten nie ganz zu fassenden Aspekt des „Symbolischen“ Lebens umschrieb³⁴⁶.

Hugo von Hofmannsthal und die Abendliche Waldszene.

Kannte Hugo von Hofmannsthal das Werk Marées', kannte er die Abendliche Waldszene?

Hofmannsthal interessierte sich, wie bekannt, Zeit seines Lebens für die europäische Malerei. Er unternahm keine Reise, ohne Galerien und Gemälde ausgesucht zu haben, die er besuchen und anschauen wollte. Er plante zum Beispiel eine seiner Vortragsreisen so, daß er die auf der Route liegenden Museen und Werke sehen konnte: „Ich fahre also Anfang März: Wien, Breslau (Vortrag), Dresden (Vortrag), Dresden (Bildergalerie), Leipzig (Vortrag 6. März), Kassel (Bildergalerie), Düsseldorf (jemanden besuchen), Köln (Vortrag 11. März), dann über Würzburg (Tiepolo) zurück nach Wien“ (an Bodenhausen 1. 2. 1903³⁴⁷).

Oder Harry Graf Kessler hatte an Hofmannsthal aus Paris geschrieben: „In München sah ich Tschudi, dessen Reorganisation der Pinakothek wirklich glänzend ist; viele Bilder glaubt man zum erstenmal

³⁴⁵ Günther Erken, *Hofmannsthals dramatischer Stil*, Tübingen 1967, p. 19. Erken weist im Kapitel über das Spiel auf diesen Terminus hin: „Es ist der Wissende, der zugleich „leicht“ zu sein vermag.“

³⁴⁶ Erken p. 33.

³⁴⁷ *Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal - Eberhard von Bodenhausen*, ed. Dora Freifrau von Bodenhausen-Degener, Düsseldorf/Köln 1955.

zu sehen. Wenn Du (nach Paris) kommst, solltest Du über München fahren“³⁴⁸. Die genannten Beispiele ließen sich vermehren, weitere Beispiele sind die vielen Vortagsreisen mit Museumsbesuchen, die Hofmannsthal in seinen Briefen an Ottonie von Degenfeld beschrieb.³⁴⁹

Hofmannsthal lebte und arbeitete in einem Kreise, der ausgesprochen an Malerei interessiert war; zu seinen Bekannten gehörten Maler wie Liebermann, Ludwig von Hofmann, sein Schwager Hans Schlesinger, dann Bühnenbildner wie Fortuny und Roller, Museumsleute wie Tschudi, Nachfolger in Berlin des Schwiegervaters Conrad Fiedlers, dann Eduard Meier, ferner Sammler wie der Freund Eberhard von Bodenhausen, wie Harry Graf Kessler, Paul Cassirer, die Ehepaare Bernstein und Hugo Bruckmann und schließlich Kunsthändler wie Thannhauser, bei welchem Hofmannsthal selbst den „Thuner See“ von Hodler und ein Selbstportrait von Picasso kaufte (an Ottonie von Degenfeld am 10. 11. 1912). Thannhauser war es auch, der in seiner Galerie in München 1923 eine Ausstellung „Hans von Marées“ veranstaltete, in der die Abendliche Waldszene als Nr. 16 ausgestellt war, abgebildet im Katalog, den Meier-Graefe mit einer Vorrede versehen hatte.

Für unsere Frage nach der möglichen biographischen Brücke sind zwei Briefwechsel Hofmannsthal's von Bedeutung, derjenige mit Julius Meier-Graefe und derjenige mit Rudolf Pannwitz.

Hugo von Hofmannsthal und Marées: Julius Meier-Graefe.

Sicherlich war es Meier-Graefe, der Hofmannsthal die Brücke zum Werk Marées' baute, wie Meier-Graefe ihm auch Delacroix, Cézanne und den jungen Menzel nahe brachte.

Die erste Begegnung zwischen Hofmannsthal und Meier-Graefe fand im März 1900 auf der Abiturreise des jungen Hofmannsthal nach

³⁴⁸ *Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal - Harry Graf Kessler*, ed. Hilde Burger, Frankfurt 1968.

³⁴⁹ *Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal - Ottonie Gräfin Degenfeld*, ed. Maria Therese Miller-Degenfeld, Frankfurt 1986.

Paris statt.³⁵⁰ Die freundschaftliche Beziehung, enge Korrespondenz und der regelmäßige Austausch von Schriften endeten erst mit Hofmannsthal's Tod am 15. 7. 1929. Der nur lückenhaft erhaltene Briefwechsel wurde 1997 von Ursula Brenner veröffentlicht³⁵¹. Der darin erste Brief stammt von 1905, der letzte von Meier-Graefe datiert vom 2. 2. 1929. Gegenseitiges Verstehen und Achtung voreinander, auch Offenheit prägen diese Briefe und ebenso die Zueignungen in den einander übersandten Veröffentlichungen.

19. 2. 1920: Hofmannsthal an Meier-Graefe: „Ich habe es Ihnen schon einmal ausgesprochen, daß ich successive in den letzten 10 Jahren Ihren Wert immer deutlicher erkennen gelernt habe. Dies bestätigt sich immer wieder. Unlängst, am Krankenbett meiner Frau, innerlich unruhig u. durch kein Buch leicht zu fixieren, habe ich Ihren Delacroix, Text und Bilder, mit gleichem Genuß wieder in mich aufgenommen und bin mit mir im Reinen darüber, daß die ganze Reihe Ihrer Publicationen zu dem Wenigen gehört, wodurch die Nation – ich weiß kein anderes Wort: bezeichnen will ich die unglückliche problematische Gemeinschaft der redenden und denkenden Menschen – wirklich etwas *gegeben* ist.“

5. 12. 1923: „Sie fühlen, mein lieber Meier-Graefe, wie groß meine Sympathie für Sie ist – und wie wohlbegründet, auf dem haltbarsten Fundament: dem der höchsten Achtung.“

1927: Grußworte Hofmannsthal's zu Meier-Graefe's Sechzigstem Geburtstag³⁵²: „Was Meier-Graefes geistige Figur so schwer definierbar macht, ist das gleiche, wodurch seine Gegenwart unter uns so erwärmend wirkt: daß bei ihm alles unmittelbare Funktion des Lebens ist, nichts abgeleitet und zusammengesetzt. Moderne Bilder wirken auf ihn als Totalität und er antwortet als Totalität; das war der Ausgang.

³⁵⁰ Briefe vol. 1, Wien 1937.

³⁵¹ Ursula Renner, „Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal – Julius Meier-Graefe“, *Hofmannsthal Jahrbuch zur Europäischen Moderne*, 4, 1996, Freiburg i. Breisgau 1997, pp. 67 sqq.

³⁵² In *Julius Meier-Graefe, Widmungen zu seinem Sechzigsten Geburtstage*, München/Berlin/Wien 1927, p. 11.

Von hier aus entwickelte sich alles weiter, bis er zu den subtilsten und höchsten Dingen gelangte: die Abhängigkeit eines Künstlers von seinen Lehrern, von der Epoche, von der Gesamtheit der Tradition wirklich zu *verstehen*, eine Höhe der intuitiven Analyse, die dem bloßen Kunsthistoriker nie erreichbar ist. Darum bedeuten seine großen Darstellungen – der Delacroix, das Marées-Buch – wirklich Epoche.“

Aus dieser Nennung des Marées-Buches kann geschlossen werden, daß Hofmannsthal die Reproduktion der Abendliche Waldszene im Marées-Buch kannte³⁵³. Bereits am 13. 8. 1918 hatte Hofmannsthal in einem Postscriptum an Meier-Graefe geschrieben: „Die Arbeit von Pannwitz ist ohne Ihr Buch nicht denkbar; dies vorausgeschickt scheint sie mir aber höchst außerordentlich.“ Das Zitat bezog sich auf den Aufsatz von Rudolf Pannwitz, „Die Seele des Werkes von Marées“, zum 10. Druck, 2. Reihe 1918/19 der *Marées-Mappe*, 1920 in *Ganymed* 2 nochmals abgedruckt.

Meier-Graefe war es auch, der Hofmannsthal in enge Verbindung zu *Ganymed*, den *Blätter(n) der Marées-Gesellschaft* brachte. Der erste Band erschien 1919. Auf S. 150 waren die Statuten der gleichzeitig gegründeten und in engem Zusammenhang zu *Ganymed* stehenden Marées-Gesellschaft abgedruckt. Der Leiter dieser Gesellschaft und der Herausgeber der Zeitschrift war Meier-Graefe. Er hatte zehn Mitgliedern, darunter „Hugo von Hofmannsthal, Wien“ Rechnung zu legen. Für den ersten Band eben der *Blätter der Marées-Gesellschaft* schrieb Meier-Graefe eine Einleitung über die Nachwirkungen des Kriegserlebnisses: „Dieser und jener hat gelitten, viele von uns haben in irgendeiner Kriegsgefangenschaft gelernt, ohne den Komfort der Zivilisation fertig zu werden. Dafür rückten uns andere Güter näher. Was uns die geistige Existenz erhielt, was uns über den Krieg hinweg in ein ganz anderes Dasein trieb, ...das ist Kultur.“ Diese Einleitung und auch Meier-Graefe's Erinnerungen aus der russischen Kriegsgefangenschaft *Der*

³⁵³ Meier-Graefe ,vol. 2, als Nr. 153 im Katalog, mit ganzseitiger Abbildung.

*Tscheinik*³⁵⁴ waren sicher von Bedeutung für Hofmannsthal's Gestaltung des Hans Karl Bühl. Am 9. 6. 1918 schrieb Meier-Graefe an Hofmannsthal: „Herzlich freut mich, daß Ihnen mein *Tscheinik* etwas gibt“. Ganz am Ende dieses Buches, als der Ich Erzähler, aus der Gefangenschaft entlassen, in Stockholm in einem eleganten Hotel weilt, geht er abends in den Saal und sieht die mondäne Welt, die Damen, das Licht, das Weiß, an das er „sich wohl erst gewöhnen muß.“ S. 400: „es war schön, aber ich wurde das dumme Gefühl nicht los. Es machte mich unfähig mit anderen zu sein.... Das Gefühl habe ich lange gehabt. Noch heute kommt es zuweilen, wenn ich froh oder traurig bin, und mahnt mich an etwas, das ich vergessen habe“. Damit endet das Buch. Das hat Ähnlichkeit mit dem Gefühl Hans Karls, deplaciert zu sein, nicht recht zu passen, das Verkehrte zu sagen. Denn auch er bezieht sich unmittelbar auf das „Da Draußen“³⁵⁵. Und letztendlich ist eben solche Sprachlosigkeit, das Versagen des Wortes, daß nur die stumme Frage bleibt, ein Grundmotiv der Abendlichen Waldszene. Auch Marées war 1870/71 im Krieg Soldat gewesen.

Und Band I des *Ganymed* enthält den Aufsatz Meier-Graefe's über Marées „Die doppelte Kurve“, dort ist die Abbildung der Abendlichen Waldszene auf S. 14 zu finden, das Bild steht dort allein, ohne besonderen Bezug zum Text. Hofmannsthal war, schon als Mitglied des Vorstands der Marées-Gesellschaft, Abonnent des *Ganymed*. Unter dem 15. 1. 1919 beklagte er gegenüber Meier-Graefe den Verlust der *Marées-Mappe* der Marées-Gesellschaft, die allerdings nur Zeichnungen und Aquarelle enthielt, und bat um die Reservierung einer weiteren. Ein weitere Beweise für die Aufmerksamkeit Hofmannsthal's gegenüber den Wiedergaben der Werke, so wohl auch der Abendlichen Waldszene Marées.

³⁵⁴ Julius Meier-Graefe, *Der Tscheinik*, Berlin (S. Fischer) 1918. Ein *Tscheinik* (tschai, Tee) ist im Russischen ein kleiner Teekessel, den man auf Reisen mitnimmt.

³⁵⁵ Vgl. zum Kriegserlebnis Hofmannsthal's, Ernst Robert Curtius, „George, Hofmannsthal und Calderon“, *Kritische Essays zu europäischen Literatur*, Bern/München 1950, ³1963 pp. 140 sqq.

Hugo von Hofmannsthal und Marées: Rudolf Pannwitz.

Freundschaft war es wohl nicht, was Hofmannsthal und Pannwitz verband, wohl aber die Bewunderung und die Hochschätzung eben der Werke Marées' und das Verständnis seiner Person. Hofmannsthal begann den Briefwechsel 1907, als er das Buch von Pannwitz *Der Volksschullehrer und die deutsche Sprache* gelesen hatte und eine Besprechung in der Berliner Zeitung *Der Tag* anbot³⁵⁶. 1917 erschien dann Pannwitz's *Die Krisis der europäischen Kultur*³⁵⁷, für deren Übersendung Hofmannsthal ihm dankte und dabei schrieb: "Sie haben also den empfänglichen, miteinverstandenen Leser sicherlich gewonnen; ... ich bin Ihnen ... für die Kraft Ihrer Ausführungen viel Bewunderung schuldig". 1918 erschien ein Aufsatz Pannwitz's „Hofmannsthals Kommödien“, Zeugnis seines umfassenden Verständnisses³⁵⁸: „Hofmannsthals Auszeichnung ist seine unmittelbare Vereinigung von Natur und Kultur ... Er ist geborener Dichter und dichtet ohne Zweck und Ziel. Er hat einen vornehmen Geschmack, einen Sinn für die Nuance, ein spielendes Taktgefühl, eine schlichte Sachlichkeit, eine Abneigung gegen alles Pathetische, Posierende, Direkte, eine allerinnigste Menschlichkeit und grenzenlose Güte und Liebe zum Leben.“ Später dann überwogen seitens Hofmannsthal's Teilnahme und Unterstützung des in familiärer und finanzieller Bedrängnis Arbeitenden. Die Briefe Hofmannsthal's zeichnete durchgehend Hilfsbereitschaft und Noblesse aus – auch trotz menschlicher Schwierigkeiten, die Pannwitz ihm vielfach bereitete³⁵⁹. Hofmannsthal vermittelte Pannwitz auch an Meier-Graefe,

³⁵⁶ Hofmannsthal an Pannwitz 1. 10. 1907; Rudolf Pannwitz, *Der Volksschullehrer und die deutsche Sprache*, Berlin 1907 und 1908, Nürnberg 1914; *Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal - Rudolf Pannwitz*, ed. Gerhard Schuster, Frankfurt a. M. 1993, pp. 7 und 710.

³⁵⁷ Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europäischen Kultur*, Nürnberg 1917.

³⁵⁸ Rudolf Pannwitz, „Hofmannsthals Kommödien“, *Junges Deutschland*, Berlin, Vol. 1 Heft 7, Juli 1918, pp. 209 – 212. Nachdruck in: *Hofmannsthal Blätter* Heft 29/30, 1978, pp. 16-20.

³⁵⁹ *Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal – Pannwitz* 9. 6. 1918 und 10. 6. 1918, über eine, Hofmannsthal sehr irritierende, private Angelegenheit. Dann *Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal – Julius Meier-Graefe*, a.a.O. Im PS. des Briefes vom 15. 1.

der an Hofmannsthal am 22. 7. 1918 schreiben konnte: „Mit Pannwitz stehe ich in regem Briefwechsel. Er wird etwas für die Mappe mit dreißig Zeichnungen von Hans von Marées schreiben. Manches von ihm ist, scheint mir, ein bißchen verdickt und verquollen... Er hat mir rührend geschrieben, fängt an Marées zu verstehen.“ Unter dem 9. 6. 1918 schrieb Meier-Graefe an Hofmannsthal, daß er die *Krisis* gelesen und „viel Ausgezeichnetes darin gefunden habe.“³⁶⁰ Pannwitz zog, während er mit dem Marées-Aufsatz beschäftigt war, einmal einen Vergleich zwischen Hofmannsthal und Marées, um Hofmannsthal seine Gedanken über die Geschlechter zu erläutern, und stellte Gemeinsamkeiten fest: „man hört so oft Sie wären „weiblich“ und das ist so grundfalsch. Es steckt dahinter das ganz abgebrauchte ideal des ungeistigen mannes. Sie – ebenso wie Marées mit dem Sie manche verwandtschaft haben (nur ist er ursprünglich mehr norden Sie mehr süden) sind gerade typische männer. Sie (wie Marées nicht so) mit unbegriffenem weiblichen pol von einem wie auch gehemmten (die hemmung zeitkrankheit) intensiven geistigen wollen und machen. Sie haben ein bild nach dem Sie umbilden.“³⁶¹

Am 30. 6. 1918 schrieb Pannwitz an Hofmannsthal, „ebenso hat er (der Verleger Dr. Carl, Nürnberg) gestattet, daß in den Marées-Drucken etwas von mir erscheint“ und bereits eine Woche später konnte

1919 schrieb Hofmannsthal: „An Pannwitz führe ich demnächst circa 25 000 Kronen als Resultat meiner Action ab (Hofmannsthal hatte eine Spendenaktion für Pannwitz organisiert), möchte mich aber dann aus dieser Sache zurückziehen, meine Nerven sind der Form seiner Forderungen und dem Ausmaß dieser, die sich immer ausdehnen, je schwieriger die Zeit für jeden einzelnen wird, nicht gewachsen. Er bleibt mir einer der merkwürdigsten Menschen dieser Zeit; aber zu nahe einer unheimlichen Grenze.“ Weiter zu diesem Punkt: Meier-Graefe an Hofmannsthal, unter dem 26. 2. 1920: „unter dem Titel ‚Pannwitz‘: Ich bin manchmal recht ärgerlich auf ihn. Er schreibt mir Briefe eines entthronten Fürsten an seinen Vasallen und überschwemmt mich mit Literatur ... Bei Pannwitz muß ich mir mit der abstrakten Anerkennung der geistigen Potenz helfen, die mir unendlich wenig zu geben vermag ... Ich kann seine Sachen nicht lesen, einfach weil ich keine Zeit habe, zu ungeduldig und zu ungebildet bin, mit solcher Fresken-Malerei etwas anfangen zu können. Zu helfen ist ihm nicht.“

³⁶⁰ Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal – Meier-Graefe, 9. 6. 1918.

³⁶¹ Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal – Meier-Graefe, 6. 8. 1918.

er schreiben: „Die letzten Tage habe ich den Marées-Aufsatz geschrieben.“³⁶² Wie oben bereits zitiert, charakterisierte Hofmannsthal diesen Aufsatz, der ihm ohne das Marées-Buch Meier-Graefe's „nicht denkbar erscheint.“

Dieser Aufsatz „Die Seele des Werkes von Marées“ ist dann in *Ganymed*, Band II, 1920, S. 58 – 79 nochmals erschienen. Die Abendliche Waldszene wurde hier weder abgebildet noch erwähnt. Vielmehr versuchte Pannwitz die Kunst Marées als ein Ganzes zu verstehen und zu würdigen: „Marées aber hat das Alte nicht drangeben wollen und auf das Neue nicht verzichten können, er ist auf viele Jahre älter und neuer als die anderen.“ Marées verstand er als den einzigen „der mit Bewußtsein als ein Konradin das Kaisertum sich auflädt oder aber als Erstling eine ganze Welt vorweggreift, die aufzubauen weder die Dinge noch die Menschen da sind...“ (S. 58) Und weiter: „Wo man Marées mit größerem oder geringerem Recht Abzüge macht oder doch an ihm Anstoß nimmt, da überall liegt seine verhängnisvolle Ohnmacht und selbstersiegte Macht.“ Das Besondere des Werkes Marées' erkannte Pannwitz durchaus selbst, auch wo er den Gedankengängen Meier-Graefe's folgte: „Novellistisches fehlt ganz: Wesen und Dinge sind nach ihrer eigenen Weise da und eigentlich damit beschäftigt, ihren Schwerpunkt in sich, ihre Kontaktkurven zueinander und die Stellungen, in denen sie sich am reinsten ausdrücken können, zu finden.“ (S. 58) Das gehört sicherlich zum Besten, was über Marées geschrieben worden ist, und trifft sowohl auf die frühen wie auf die späten, nach den Neapler Fresken entstandenen Werke zu, sowohl damit auf die Abendliche Waldszene wie auf Pferdeführer und Nymphe.

Wirkung, auch im engeren Sinn, dem einer Schule, sprach Pannwitz Marées ab: „Was er lehrte, scheint die einfache Welt des Auges gewesen zu sein, doch so wie nur er sie erkannte und entfaltete.“ Sein Verhängnis: „...daß keiner des Lernens Fähiger ihm begegnete.“ (S.73) Und weiter: „Tatsächlich hat er überhaupt nicht gewirkt. Der Beweis ist kurz: hätte er gewirkt, so wäre eine Klassik da.“ (S.74) „Marées hat keine

³⁶² Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal – Pannwitz, 6. 7. 1918.

Vorgänger wie keine Nachfolger.“ (S.75) In diesem Zusammenhang soll nochmals auf den grundlegenden Aufsatz von Schmoll gen. Eisenwerth „Zur Marées-Rezeption in der Malerei“ hingewiesen werden. Maler wie Ludwig von Hofmann, Carl Hofer, Edvard Munch werden dort genannt. Pannwitz' These von der Wirkungslosigkeit Marées' dürfte insoweit korrigiert und überholt sein.

Hier wurde der Versuch unternommen, nach der Möglichkeit einer literarischen Rezeption, einer Wirkung Marées' in und auf Hofmannsthal's Schwierigen zu fragen.

Da könnte noch ein besonderer Einwand gemacht werden: Wie kann man ein Schauspiel, das der Autor selbst als eine Gesellschaftskommödie bezeichnete, mit der ernsten, ja schwerblütigen Abendlichen Waldszene in Zusammenhang bringen? Am 24. 6. 1918 schrieb Hofmannsthal an Meier-Graefe: „Dann liegt da eine österreichische Gesellschaftskommödie in Prosa fertig, oder fast fertig da – aber was wollen Sie mit dieser anfangen? wer könnte sie illustrieren?“³⁶³ Den literarischen Regeln folgend, hat eine Kommödie mit der vollständigen Exklusion oder Integration der Hauptfigur in die Gesellschaft zu schließen. Mathias Mayer geht in seinem Buch über Hofmannsthal ausführlich darauf ein: die heimliche Verlobung des Schwierigen, im Treppenhaus, bedeutet ihm nicht die Heimholung des Schwierigen in die Konvention, „sondern die Bestätigung der unbequemen Freiheit des Einzelnen, die sich nicht mit pragmatischer Entschlossenheit manifestiert, sondern Selbständigkeit mit Zurückhaltung verbindet.“³⁶⁴ Denn Helene und Hans Karl Bühl sind durch verschiedene Türen der Vorhalle des Altenwyl'schen Hauses „verschwunden“, wie die Regieanweisung es vorschreibt. Stani, der Neffe Hans Karls, hat seiner Mutter die gesellschaftliche Situation zu erklären: „Was wir heute hier erlebt haben, war tant bien que mal, wenn man's Kind beim Namen nennt, eine Verlobung. Eine Verlobung kulminiert in der Umarmung des verlobten Paares. - In unserem Fall ist das verlobte

³⁶³ *Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal – Meier-Graefe*, 24. 6. 1918.

³⁶⁴ Mayer, p. 92.

Paar zu bizarr, um sich an diese Formen zu halten. Mamu, Sie ist die nächste Verwandte vom Onkel Kari, dort steht der Poldo Altenwyl, der Vater der Braut. Geh Sie sans mot dire auf ihn zu und umarm' Sie ihn, und das Ganze wird sein richtiges, offizielles Gesicht bekommen.“ Regieanweisung: „Crescence eilt auf Altenwyl zu und umarmt ihn. Die Gäste stehen überrascht. Vorhang.“ Ein sicherlich ungewöhnlicher Kommödienschluß – wie gegen die Regel – so, wie im letzten Gespräch Hans Karls mit Helene, in dem Helene ihm – wie gegen die Konvention – in großer Natürlichkeit und Überlegenheit von ihrer Liebe zu ihm spricht.

Was und wie Hugo von Hofmannsthal über die Ehe denkt und was er in seinen Schauspielen davon ausdrückte, schrieb er an Carl Jakob Burckhardt zu dessen Vermählung mit Elisabeth de Rynolds. „Ich habe mir immer gewünscht, Carl, daß Sie eine Frau nähmen. Wenn ich mit Dory (der Schwester Burckhardt's) von Ihnen sprach, immer führte unser Gespräch zu diesem. Mir ist die Ehe etwas Hohes, wahrhaft das Sakrament – ich möchte das Leben ohne die Ehe nicht denken. (Es ist alles was ich davon denke in meinen Lustspielen gesagt, oft in einer mit Willen versteckten und beinahe leichtfertigen Weise.) Doch bleibt der Entschluß dazu in unserer heutigen Welt immer ein halbes Wunder.“³⁶⁵

³⁶⁵ *Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal – Carl Jakob Burckhardt*, ed. C. J. Burckhardt, Frankfurt 1965, 10. 9. 26.

Liebermann: Farbkomposition des jungen Liebermann.

Vorbemerkung:

Die Liebermann-Ausstellung 1979/80 in München bot die Möglichkeit, die Farbkomposition in ihrem Verhältnis zur Figurenkomposition in einigen frühen Werken Liebermann's zu untersuchen; die Komposition der Farben wird dabei als räumliche Folge von Farbsetzungen und -entwicklungen auf der Bildfläche angesehen. Der Aufsatz hat den Charakter einer Studie; die Genauigkeit einer solchen Studie wird manchem Leser auch lästig sein.

1.

Ohnstreitig wird man Liebermann's Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus³⁶⁶, jenes Gemälde mit den differenziert und charakteristisch getroffenen Stimmungen junger Mädchen, das der vierunddreißigjährige Liebermann auf Grund von Farbstudien, die fünf Jahre zurücklagen, in München schließlich malte, unter dem Gesichtspunkt von Komposition anschauen dürfen. Man findet darin eine Figuren- und Gruppenfolge. So links und anhebend,³⁶⁷ über dem purpurnen Steinstreifen der Wegfassung, eine Dreiergruppe, die Kleider der Mädchen schwarz, die Hauben weiß, vor zwei dunklen Baumstämmen; dann folgt eine

³⁶⁶ 1881/82, 78,5 x 107,5 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt. Diese wie alle entsprechenden Angaben sind entnommen dem Ausstellungskatalog: *Max Liebermann in seiner Zeit*, Ausstellung der Nationalgalerie Berlin, der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und der Ausstellungsleitung Haus der Kunst, München 1979/80.

³⁶⁷ Anhebung und Schluß in Gemälden: Kurt Badt, *„Modell und Maler“ von Vermeer, Probleme der Interpretation*, Köln 1961; Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin 1980; Lorenz Dittmann, „Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes“, *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19, 1980, 133sqq.; idem, *Künstler der Brücke, Moderne Galerie des Saarland-Museums*, Saarbrücken 1980, passim.

Zweiergruppe, die Kleider unterhalb der Schürzen schwarz-rot, schwarz-rot im Wechsel, oberhalb der Schürzen schwarz-rot und schwarz-rot-schwarz, die Schürzen und Hauben weiß, unter den dunklen, sich neigenden Zweigen und den steigenden Ästen der Bäume und unter dem leichten Grün ihrer Blätter; dann folgt, in der Ferne und vor der Pforte, wiederum eine Dreiergruppe nun auseinandergebeugter Gestalten, unter denen die zweite Figur der zweiten Gruppe variiert und die erste Figur der ersten Gruppe Rücken an Rücken wiederholt wurden, die Kleider, Schürzen und Hauben in kleinen Einheiten in Rot und Schwarz und Weiß und im Lichte flimmernd; so folgen einander zunächst drei Gruppen mit insgesamt acht Gestalten, sie führen in die Ferne, unmeßbarer Distanzen, verunklarend, entrückend. Dann folgen nochmals drei Figuren und Gruppen mit abermals insgesamt acht Gestalten, halbwegs wieder in die Nähe führend, nun auf die Architektur projiziert, so in meßbaren Distanzen, und in steter Vergrößerung; zunächst in der Ferne, neben der Pforte, ein Mädchen sitzend; dann, unter dem dritten Fenster des Seitentraktes, drei sitzend und zwei vor diesen stehend; dann noch zwei Mädchen am Brunnen unter der Lampe; zunächst Schwarz, Rot und Weiß in kleinen Einheiten und schnellem Wechsel, zuletzt Schwarz mit wenig Rot und dominierendem Weiß. Zwischen der zweiten und dritten Gruppe der rechten Mädchen löst sich zusätzlich eines der Mädchen von der Architektur ab, in Rot mit wenig Schwarz und wenig Weiß, und läuft querüber und in die Ferne nach links, einem anderen, das kaum zu sehen ist, nach, sie schließt dadurch leicht den jenseitigen Bereich, die fernerer Gestalten distanzierend. Zuletzt abermals acht Gestalten, zunächst zwei für sich unter dem sechsten Fenster; dann diese zwei zugleich Flügel und Teil der gesamten Schlußgruppe der Komposition aus allen acht; sie links des stehenden Mädchens unter dem sechsten Fenster, wie vier rechts desselben unter dem siebenten Fenster, samt einem, ihnen gegenüber am Boden sitzenden, Mädchen, dem ein sich vorbeugendes im besonderen entspricht.

Zwar möchte ich zu einer durchgängigen Beschreibung der farblichen Komposition als dieses reiche und vielseitige Werk lieber vorangehende, einfachere Werke heranziehen, so Die Arbeiter im

Rübenfeld und Die Kleinkinderschule; doch wird man zu einer Beurteilung der Komposition drei Momente auch jetzt schon hervorheben können:

Erstens: Die ihn akzentuierende und abhebende Ausgestaltung des Schlusses der Komposition, der in diesem Falle gestalten-, bewegungs- und beziehungsreich ist und die Hälfte der Bildfläche füllt; dadurch noch hervorgehoben, daß ein Höhepunkt inmitten des Bildes oder inmitten der Figuren- und Gruppenfolge fehlt.

Zweitens und damit wirkungsvoll verbunden: Das Phänomen der Schwellung. Dieses besteht darin, daß die Gestalten von der Gestalt, die an der Pforte sitzt, bis zum Schlusse stetig vergrößert wurden und näher kommen, daß die Gruppen sprunghaft figurenreicher und stetig platzreicher wurden und letztlich durch die Gegenübersetzung von Personen auf Bank und Boden auch volumenreicher. Diese ständige Vergrößerung und Volumenmehrung wurde dank der Projektion auf die Architektur zu einer stetigen Schwellung, indem der Bezugsgrund der Figuren - zwischen dem purpurnen Steinstreifen der Wegfassung und dem wieder und wieder aufgenommenen, sandsteingelben Band der unteren Fensterrahmung - durch die Pilaster, auf deren zweiten, fünften und siebten jeweils die aufrechten Figuren auf Kante projiziert wurden, zwar gemessen, nicht aber zum Stehen gebracht wurde, statt dessen stetig wächst.

Drittens: Die Häufung der künstlerischen Mittel und der schnelle Wechsel der Dominanz derselben. Das Bild hat drei Farb-, Raum- und Lichtzonen; in der ersten Zone dominiert die Farbe, in der zweiten der Raum und in der dritten das Licht. Genauer: Vom Lichte her gesehen, ist vornean die dunkle Zone, dort fällt Licht nur an zwei Stellen auf den Boden; räumlich geht dort der den Weg festigende Steinstreifen querüber, in bezug auf welchen Steinstreifen wie auf die Architektur rechts die Schlußgruppe - ab der stehenden Figur -, dem Anblick offen, durch Architektur gehalten, ihren Platz hat; und farblich steht dort - nach dem Rot und dem geringeren Schwarz und Weiß der Schürzenlosen und zugleich mitsamt ihnen - der reinste und vollste Klang der Farbe, Schwarz, Weiß, Rot. Ferner folgt dann - vom Lichte her gesehen - die

halblichte Zone mit dem dunkleren Grün des Baumes, den Lichtflecken auf dem Boden, mit den Blättern oben und den Vögeln unten; räumlich dann wurden dort die erste, abgehobene Gruppe des Schlusses, die letzte Gruppe des zweiten Teiles (bei Brunnen und Lampe) und die zweite und die erste Gruppe des ersten Teiles (ganz links) über Kreuz aufeinander bezogen und so verspannt³⁶⁸; und farblich stehen hier dominierendes Schwarz und dominierendes Weiß einander schräg gegenüber und dem Akkorde Schwarz-Rot-Weiß in den Hereintretenden Schwarz (links näher), Rot (rechts näher) und Weiß (rechts ferner), in den Stehenden und Sitzenden isoliert und dominierend, entgegen. Und jenseits dieser dominant räumlich querüber verspannten Zone erscheint dann die vom Lichte her lichteste, vom Raum her lichtdurchflutete, von der Farbe her lichtflimmernde und - in der Folge der Räume - entrückte Zone. Die Figuren- und Gruppenfolge geht zunächst von der zweiten, räumlichen Zone in die dritte, lichtdominierte Zone in unmeßbarer Distanz und dann von der dritten, lichtdominierten Zone, aus dem Lichtflimmernden, durch die räumlich dominierte Zone, immer mehr anschwellend, in die erste farbdominierte Zone zu diesem behäbigen, farbig klaren, vollrunden Schluß³⁶⁹.

³⁶⁸ Um diese räumliche verspannte mittlere Zone zu ermöglichen, ersetzte Liebermann gegenüber seiner Farbstudie (1876, 45 x 72 cm, Schweizer Privatbesitz, Ausstellungskatalog Nr. 27) den Busch durch Bäume und, um sie zu festigen, legte er den Brunnen vom Pilaster diesseits des fünften und die Lampen vom Pilaster diesseits des siebten Fensters auf den Pilaster diesseits des vierten Fensters zusammen.

³⁶⁹ Bei der Erstveröffentlichung dieses Aufsatzes bestand die Möglichkeit, eine bislang unbekannte Ölstudie vorzustellen und im Hinblick auf den Werkprozeß zu erörtern: Figurenstudie in Öl zu dem am Boden sitzenden Mädchen rechts (wohl 1881/82, Öl auf Leinwand, 30 x 37 cm, oben leicht und unregelmäßig beschnitten, auf Pappe aufgezogen 32 x 39 cm, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg):

Insgesamt sind sechs Figurenstudien in Farbe für dieses Gemälde bekannt; zwei von ihnen wurden nicht verwertet, die anderen nunmehr vier galten ausnahmslos Figuren der großen Schlußgruppe der Komposition, eine der fünftletzten, stehenden Figur; eine der zweitletzten, sich zum Tuche an der Erde vorbeugenden Figur; eine der letzten, nähernden Figur; und die neu vorgestellte Studie der am Boden sitzenden Figur. In dieser Häufung ist das kaum Zufall; zumindest belegt es die Wichtigkeit

und die Durchgearbeitetheit des Schlusses als eine Große Gruppe aus einzeln geklärten Figuren. Zur Farbgestaltung ist zweierlei zu bemerken.

Erstens: Die Figur wurde in dieser Studie nach Schwarz (Kleid, mit Falten in lasiertem Grau) und Weiß (lasirt: Schürze und Kopftuch) geklärt. Rot (anderer Teil des Kleides, im Rücken dunkler und rechts der Hand heller, und figurennahes Umfeld über dem Nacken, im Gemälde dann Kleid einer anderen Figur, dunkler) wurde noch nicht in die Einheit der Figur gebildet, es wurde hinzugesetzt; es wurde, zumal im Rücken, auch nicht durchgestaltet; ja bei näherem Betrachten tritt immer wieder die Täuschung ein, der schwarze Teil des Kleides sei allein der gesamte Rücken und die Figur säße in entschiedenerem Profil.

Zweitens: Das Umfeld ist merkwürdig, es ist links oben und unten und rechts oben und unten je verschieden, vierteilig, die Teile aber sind miteinander in näherem Zusammenhange als mit der Figur, ja sie isolieren die Figur eher in ihre Besonderheit: links oben schwebende, durchscheinende farbige Graus unter Benützung von Ocker und vor allem Violett (dieses Violettgrau dichter auch vor dem Gesicht, oberhalb der Hand und um die Hand); rechts oben vortretend- und zurücktretend-bewegliche Farben, dunkles Graubraun, Grün, Oliv, helles Braun; unten deren Entfaltung links das Dunklere, das Graubraun, rechts das Hellere, sogar mit Rot über Grau und mit wenig Grün. Diese Umfeldfarben wurden innerhalb der Figur, im Gewande und im Inkarnat, nicht verwandt benützt; deren Farben sind nicht nach denselben Gesichtspunkten beurteilbar, sie sind unbeweglich, unräumlich, nicht scheinend, nicht atmosphärisch, nicht gewandelt und entfaltet, sondern dicht, kompakt, klar und fest, material, ein Akkord aus Schwarz und Weiß, opak und lasierend; durch diesen kategorialen Entzug, wie es scheint, blank Farbe. Die eigentümliche Konstellation Umfeld zu Figur bewirkt die Lebendigkeit der Studie.

Das Umfeld wurde dabei durchaus im Hinblick auf das Gemälde durchgestaltet: die weißen Lichter links in halber Höhe, als Drücker aufgesetzt, kehrten als Lichtflecken auf dem Boden, auch die Graus anders gebrochen hinter und unterhalb der Figur wieder; und das Rot oberhalb des Nackens wurde zum Kleid einer weiteren Näherin. Anderes wurde dagegen noch geändert: das Rot jenseits der Beine wurde durch Nähwerk ersetzt; die die Gruppe trennenden und bindenden Tücher am Boden vornean waren noch nicht vorgesehen.

Ein Drittes sei angemerkt, welches am Ende der vorliegenden Studie gestreift wird: das Sitzen als ein Körpermotiv, als eine Körperbewegung wurde nicht durchgestaltet; ganz zuletzt wurde die Figur mit einem breiten Streifen Ocker, mehr Violett (im Gemälde dann purpurner Streifen), von unten her noch etwas abgedeckt und zurückgedrängt. Und auch der Eindruck von Leichtigkeit und Anmut wurde durch Zusetzen von etwas Blau zwischen den Händen und im Hemdrande im Rücken und im Kopftuche hinten erzeugt (das Kopftuch vorn ist violett), nicht in der Figur gestaltet, durchgestaltet, wurde als Schimmer von außen zugegeben (die Inkarnatfarbe ist stets fest, opak). Anders gesagt, die Figur war der Träger einer material-festen Farbkomposition; nicht war diese deren durchdringende Darstellung.

Doch: Ich gehe vorerst zu einfacheren Bildern über und gehe zu komplizierteren Lösungen Beispiel für Beispiel fort.

2.

Die Arbeiter im Rübenfeld³⁷⁰ des neunundzwanzigjährigen Liebermann: Acht Figuren wurden nebeneinander und nach rechts leicht in die Ferne gereiht; eine neunte Figur folgt abgehobener und weiter vorn. Die Reihe der acht wurde in zweimal vier gegliedert: die erste Figur wurde in der fünften wiederholt, die zweite und sechste Figur wurden aufgerichtet, die dritte und siebente gebeugt, die vierte Figur wurde in der achten variiert; auch die neunte Figur, abgehobener und weiter vorne, variiert die erste und die fünfte Figur und entspricht zugleich der achten Figur, zusammenfassend. Die vierte Figur kehrt der fünften Schulter und Rücken, leicht die Vierereinheiten sondernd, sie ist der ersten symmetrisch, so die erste Hälfte beschließend; wie die neunte alle abschließt; die zweite Hälfte der Reihe bleibt schwebend offen. Beide Hälften der Reihe enden mit einem Manne. Ein Höhepunkt in der Mitte des Bildes oder der Figurenfolge wurde nicht ausgebildet.

Farblich sind zu unterscheiden: der grünlich-bräunliche Ton der Erde als Grund und die isolierte Farbe Grün jeweils des Krauts im Felde vornean; die Figurenreihe steht räumlich und farblich dazwischen. Das Feld, die Erde und die Figurenreihe wurden miteinander dreimal verbunden: zweimal vom Grunde her, durch die Baumreihe, welche die Figurenreihe fixierte und dem Stehen der zweiten Figur als Widerlager dient, und durch den Heuhaufen, welcher der Reihe und der achten wie der neunten Figur zumal als Rückhalt dient; auch nach vorne zu durch die neunte Figur dann, die vorgekommen.

Diese Disposition und kompositionelle Fügung läßt nun eine dreifache Bewegung spüren, wie ein Lufthauch über die Felder geht. Erstens: Die Figurenreihe der acht, zwischen Ton und Farbe und farblich auch entsprechend der erörterten figuralen Gliederung geordnet, geht vom Farblichen in's Dunkle; der Schurz der ersten Frau ist bläulich,

³⁷⁰ 1876, 98,8 x 209 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover.

ebenso der Schurz der zweiten, dann das Halstuch, dreieckig, über den Schultern der dritten und die Hose des Vierten; und diese Farblichkeit in den ersten vier Figuren wurde abgelöst durch das eher Braun-Grau-Schwarze in den anderen vier Figuren. Zweitens: Wie die Erde nach rechts hin dunkler wird und wie die Figurenreihe nach rechts hin ebenfalls vom Farblichen in das Dunklere geht, hellt sich der Himmel nach rechts hin auf. Und drittens die Setzung der Rots: Das Rot, dem Grün des Krauts komplementär, steht in räumlicher Spannung, zum Grün distant, im Kopftuche der herausschauenden, aufgerichteten zweiten Figur, es erblüht dann zwischen dem Grün dreier Krautpflanzen zu Füßen der sechsten Figur, die auf einen Mann nach rechts schaut, und am Treffpunkte der Werkzeuge der siebenten und achten Figur und breitet sich dann über den Pflanzen warm und räumlich ruhig im quergebundenen Schurz der neunten Figur. Und es besteht eine vierte Bewegung auf der Ebene der Geschichte, sie besteht in der Folge der jeweils positionssymmetrischen, in ihrer Arbeit innehaltenden, Frauen und der letzten Frau rechts, welche drei durch die rote Farbe aufeinander bezogen wurden: die erste aufgerichtet, innehaltend, aufmerksam herausschauend, die zweite über die gebeugte Nachbarin hinweg den Mann anschauend, der lebendig nach links etwas bemerkt, ganz zart über erblühendem Kraut, und die dritte, nach solchem Durchgange, herausgehobener dann, wärmeren Sinnes, arbeitend, die ausgebildeteste der Figuren. Diese Figur ist die abgehobene, die in der Kompositionsfolge angezielte Schlußfigur, sie bindet, wie gezeigt, vom Grunde gehalten, räumlich nach vorne, und in ihr wurden das Grau-Schwarz oben, der bräunliche Ton unten und inmitten der Farbschluß geeint.

3.

Die Kleinkinderschule in Amsterdam, Ölstudie³⁷¹ und das Gemälde³⁷² des Zweiunddreißigjährigen. Ich beschreibe die Studie und

³⁷¹ 1875, 51 x 81 cm, Privatbesitz.

³⁷² 1879/80, 68 x 98 cm, Eilenstein, Gut Moosen, Riedering/Obb.

das Gemälde nacheinander auch wegen ihrer beachtlichen, farbkompositionellen Unterschiede.

Die Studie zuerst. Zunächst die figürliche und räumliche Komposition: Die Studie läßt vier Einheiten erkennen. Die erste Einheit besteht aus drei auf Bänken beieinander sitzenden Kindern, aus dem über diesen Kindern erscheinenden Ofen samt Tuch und dem ihnen angefügten, am Boden sitzenden Kinde. Die zweite Einheit besteht aus fünf Kindern, zwei einander gegenüber, zwei voreinander auf Bänken sitzend, eines niedriger dazwischen. Die dritte Einheit besteht nochmals aus fünf Kindern, wieder auf Bänken sitzend, zwei zu einander versetzt, zwei einander direkt gegenüber, eines höher dazwischen. Die vierte Einheit besteht aus der höher aufgehenden Frau ferner und dem Nähtisch näher. In der ersten Einheit finden sich Personen vorne, Gerät dahinter; in der vierten Einheit umgekehrt Person hinten, Gerät vorne; beide zusammen beginnen vorne anhebend und führen wieder nach vorne zurück schließend. Die nach ihrer Kopfhöhe jeweils abweichenden Personen in dieser Folge der Einheiten wurden zunächst zweimal gesenkt, dann zweimal erhöht; im gesamten steigen sie gegen den Schluß in vier Stufen, doch nicht gleichmäßig³⁷³.

Für eine Wahrnehmung der figürlichen und räumlichen Komposition wären noch drei Beobachtungen hinzuzunehmen, die Maß und Spannung betreffen: Die Frau samt Tisch, der Schluß, nimmt das gleiche Grundmaß auf der Bildfläche ein wie die Buben auf den Bänken ganz links; das Mädchen am Boden wurde diesen Buben zwar unmittelbar, doch auch nur, angefügt, in's Maß der zweiten Einheit überhängend. Dann: der Ofen samt Tuch erscheint über den Buben ohne räumliche Spannung zu ihnen, der Tisch vor der Frau aber in räumlicher Spannung zu ihr, in sehr spürbar gespannter Distanz. Ferner: auch unter den Fünfkindergruppen ist ein Unterschied an Spannung zu beobachten, in der linken ist das Kind wie eingebrochen, in der rechten wurde der Kopf des erhöhten Kindes genau so weit angehoben, daß in bezug auf die

³⁷³ Gleichmäßiger erscheint die Folge, wenn man das erste Kind der dritten Gruppe hinzunimmt.

Körper eine Spannung zwischen ihm und den anderen Köpfen entstand. So wandelt und mehrt sich die Spannung im Bilde nach rechts hin. Und ein Viertes: die zweite Fünfergruppe wurde gegenüber der ersten Fünfergruppe merklich gedehnt. Nimmt man diese vier Beobachtungen zusammen, so erweisen sie: die jeweils abweichenden Figuren in den einzelnen Einheiten, zunächst bloß angefügt, dann eingesunken, dann angehoben, dann erhöht, folgen einander in zunehmend dichterem, so in der zweiten, dann anspannendem Bezüge zu ihren Einheiten, so in der dritten, und auf schrittweise vergrößertem Maße, bis zur Distanzspannung auf dem alten Maß im Schlusse der Komposition. Die starke Akzentuierung, ja Heraushebung des Schlusses bei gleichzeitigem Fehlen eines Höhepunktes in der Bildmitte oder inmitten der Figuren- und Gruppenfolge war auch bei den Arbeitern auf dem Rübenfeld zu bemerken und galt auch für Freistunde im Waisenhaus. Diese dynamisch-metrische Dehnung, die hier dient, den Schluß freizusetzen, möchte ich mit der Schwellung in der Freistunde verbinden.

Die farbliche Komposition geht mit der figürlichen und räumlichen Komposition überein. Der Boden ist hell-ockrig, die Wand dunkelbräunlich; die kompositionelle Farbbewegung findet zwischen diesem helleren und dunkleren Tone statt. In der ersten Gruppe blaugraue Kleider, rote Backen und roter Mützenrand, und in Blaugrau und Rot besteht das Farbthema, das hier und so exponiert wurde; daneben treten in den Händen und in der Bank das Ocker und das Braun des Bildtones auf, dann Schwarz in Augen und Mütze; darüber erscheinen das Schwarz in dem Ofen und das Weiß, in lebhaft-unruhigen Pinselstrichen, in dem auch auffallend geformten Tuche. Die eigentliche farbliche Bewegung hebt nach der ruhigen Exposition in der zweiten Gruppe an; die Gruppe erscheint unter dem Einbruch von Weiß farblich unruhig, unklar.

Im Einzelnen: Das Schwarz sinkt vom Ofen als Violett über den Rücken der ersten Figur, als Braun über den Rücken der eingesunkenen und die Schuhe der letzten Figur und liegt dann braun unterhalb der Bank. Graublau dann sinkt, parallel dem Schwarz und darüber, zuerst zwischen der ersten Figur und derjenigen, die ihr gegenüber sitzt, dann über den Rücken der eingesunkenen Figur, dann, zu Blau gewandelt, zu

den Strümpfen der letzten Figur. Auch Weiß, nochmals parallel und nochmals darüber, sinkt bald gelblich, bald rötlich und breitet sich dann in der letzten Figur aus. Und Rot steigt vom Mund der am Boden hockenden zunächst, dann über den Rücken der eingesunkenen Figur, deren Backe, steigt zu dem Rücken der letzten sitzenden Figur und wandelt sich unter dem Einbruch von Weiß in seiner Nähe und schließlich seiner Verbindung zu Rosa. Die der ersten Gruppe angefügte, am Boden hockende Gestalt hat das Blaugrau von der ersten Gruppe, das Hellocker vom Boden und die Unruhe von der zweiten Einheit; sie vermittelt und ist für das Sinken und Steigen in der zweiten Einheit teils ein Bezugs- und teils der Ausgangspunkt. In der dritten Bildeinheit treten Blaugrau und Rot, das Farbthema, zu Graublau und Rosa verwandelt, nun gleichen Ranges und wohl geschieden auseinander, nicht mehr stumpf und grob, sondern leuchtend fein: zuerst in der ersten Figur jenseits Rosa und in der zweiten Figur, die vom Rücken zu sehen ist, Graublau, das Weiß einfassend; und, nach der angehobenen Figur in Grau, dann in Umkehr in der fernerer Graublau und in der näheren Rosa, Rosaweiß einfassend. Oberhalb dieser Gruppe treten in der Studie aus dem Tone des Hintergrundes Rot und zunehmend Blaugrau gesondert heraus. Nun zum Schluß, auch dem Ziele der Farbbewegung: die Frau, geschlossen, dicht, sitzt zurück; die in der ersten Gruppe exponierten thematischen Farben Blaugrau und Rot, durch und unter dem Einbruch von Weiß zu Graublau und Rosa gewandelt, gleichgewichtig und gesondert und ins Leuchtend-Feine gestimmt, sind nun im Lila der Frau vereint. Dieses Lila als Einigung wird farblich und räumlich durch Weiß und Schwarz in Haube und Haar bekrönt; durch Braunocker auf dem Schoße gehalten; durch Rot und Ocker im Teppich gehoben; und durch Schwarz und mit einem Mal auch Gelb in Tisch und Decke gefestigt und distanziert. So drängt nicht nur die figürlich-räumliche Komposition durch Verdichtung der Beziehungen, Anspannung und Wendung der Spannung und durch die dynamisch-metrische Dehnung, die ich als Schwellung ansehe, zum Schluß, sondern auch die Farbbewegung.

Das Gemälde. Ich beschränke mich darauf, die Änderungen in der figürlichen Komposition und die Erweiterung und Mehrung der farblichen Mittel zu nennen.

Die Frau wie insbesondere die Kinder sind jetzt älter. Die Gruppen sind isoliert und gestuft. Aus der ersten Gruppe, in der statt drei nun vier Kinder auf den Bänken zu sehen sind, wurde das am Boden sitzende, angefügte Kind nun an die zweite Einheit abgegeben. Auch aus der zweiten Gruppe wurde das letzte Kind der nächsten Einheit abgegeben und das in der Ferne befindliche Kind aufgestellt und merklich erhöht; ja, dank der nunmehr zwei, auf die Bank gelehnten Kinder, der dann zwei, emporgewendeten und auf der Bank sitzenden Kinder und des dann einen, stehenden Kindes ist die Gruppe gründlich anders und der dritten Einheit nicht mehr durch Umkehr ähnlich: die Figuren der Gruppe, tiefer als die erste Gruppe niedergesunken und höher aufragend, folgen einander zwei, zwei, eins gestuft und dank der Wendefigur der dunkel gekleideten Kinder inmitten (Figur 2 und 3) in einer rhythmisch schwellenden Schaukelbewegung. In der dritten Einheit, in welche das letzte Kind der zweiten Einheit als nunmehr erstes aufgenommen wurde, ist deren ehemals erstes entfallen. In der vierten Einheit wurde die Frau erhöht und räumlich samt Möbel in die Ferne gerückt; so wie die Frau, auf das Tischchen bezogen, nun in der Ferne erscheint, kam nun der Teppich kaum und der Anhebung entsprechend vor. Ich möchte noch eine letzte Änderung erwähnen: die erhöhten Figuren der dritten und vierten Einheit wurden nicht mehr auf niedere und eingesunkene Figuren der ersten und zweiten Einheit bezogen; nur die jetzt aufgestellte Figur der zweiten Einheit bezieht sich auf niedere Figuren, in schaukelnder Bewegung stufenweise herausgeführt und nunmehr fest; und allein mit dieser stehen die erhöhten Figuren der dritten und vierten Einheit in einem Zusammenhange, auf die erste Gruppe als normale bezogen, erst höher, dann weniger hoch, dann hoch

erhöht,³⁷⁴ in einem über die anderen und aus ihnen herausgehobenen, durch Regal und Ofen kaum festgemachten, somit eher schwebenden Zusammenhänge aus älteren Kindern und der alten Frau; das erste der älteren Kinder auf Personen achtend, herabschauend, das zweite der älteren Kinder auf seine Tätigkeit nieder schauend, und die Alte, distanzierter auf ihre Tätigkeit niederschauend und von Innen heraus auf die Kinder achtend.

Die Farbigkeit wurde beachtlich geändert und grundsätzlich bereichert. Geblieben ist der hellockerige Boden vorne, wiederum nach vorne rechts ein wenig verdunkelt, und die dunkle bräunliche Wand hinten, als Ton des Bildes; da die Farben der Figuren jetzt nicht mehr aus dem Ton rechts herausgeführt wurden, ist der Bildton nun distanzierter zur Farbigkeit inmitten. Anders aber ist - negativ -, daß in den mittleren Einheiten einander keine Zone der Unruhe und keine Scheidung mehr folgen, jetzt keine solche Farbentwicklung mehr besteht; und - positiv erstens -, daß die leuchtende Farbigkeit der dritten Einheit zu einem *seidigen* Glanz gesteigert wurde, von solcher Intensität, daß dieser Glanz die Farbigkeit, die ihn erzeugt, fast absorbiert; solchem seidigen Glanz entspricht in der zweiten Einheit u.a. *samtiges* Dunkel; und - positiv zweitens -, daß Dunkel-Hell, in der ersten Gruppe als Kontrast schon eingeführt, in der zweiten Gruppe zu einer die Farbigkeit, die den Kontrast trägt, fast *überblendenden Intensität* gesteigert wurde. Dieses ist im Zusammenhänge der Komposition und im Hinblick auf den herausgehobenen Schluß jetzt kurz zu verfolgen und nach seinem künstlerischen Charakter zu beurteilen. Das Kapitel behält dabei den Charakter einer einläßlichen Studie.

In der ersten Gruppe wurden die sichtbarsten Kinder einander dunkel und hell entgegengesetzt; das erste Kind dunkel in braunrotem

³⁷⁴ Die gleiche Änderung von der Studie zum Gemälde findet sich auch beim Übergang von der Farbstudie für die Arbeiter im Rübenfeld (1873, 17 x 34 cm, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Ausstellungs-katalog Nr. 11) zum Gemälde, in dem nicht nur die achte Figur hinzugefügt, sondern die sukzessive Aufrichtung der dritten, fünften und siebten aufgegeben und die fünfte dann weniger als die dritte und siebte geneigt wurde.

Kleid mit schwarzem Volant und schwarzen Schuhen; das andere Kind hell in blauweißem-blau-rosanem Kleid, daneben halb verdeckt das rosa Kleid eines nächsten Kindes. Rot tritt, wie bei den Arbeitern im Rübenfelde, dreimal als farblicher Fixpunkt auf, in den Strümpfen dieses Kindes, in den Strümpfen des in der Bildmitte sitzenden Kindes und in dem Teppich wie auch in dem Tisch ganz rechts. Der Folge nach nun die zweite Gruppe: drei Momente möchte ich herausheben: die Farbigkeit, die Hell-Dunkel-Entwicklung und die Materialität der Farbe. Die Farbigkeit zunächst: Das erste Kind, gedämpft hell, trägt ein Kleid bräunlichaltrosa, den Haarfarben der ersten vier Kinder insgesamt folgend, einen Kittel in Rosa, dem Kleide des fast verdeckten Kindes folgend, beide Farben räumlich gesunken, es hat blonde Haare, bezogen auf das bläuliche Kleid in der ersten Gruppe; die Wendefigur aus dem zweiten und dritten Kinde, dunkel, sie wiederholt und korrespondiert der ersten dunklen Figur, so auf brauner Untermalung, schwarz das Wams, braungelb das Haar des gebeugten Kindes, grün das Wams, braun das Haar des aufgewendeten Kindes, doch mit blauem Spielzeuge; das stehende, fünfte Kind trägt dunkle, blaue Schürze und gedämpft helle, sandgraue Jacke. Insoweit wurden die Dunkelheiten in gedämpfte Helligkeit eingebettet, sind räumlich steigend in Entwicklung; doch der dritten Figur gegenüber und vor der fünften Figur tritt, da Blau in Spielzeug und Schürze mit einemmal zur Dunkelheit gezogen wurde, in der vierten Figur nun intensivste Helligkeit frei heraus, in dieser Figur vom Rosa des Beinkleides über das Grau (auf Bräunlich) des Kleides zum strahlenden Weiß des Kittels unter dem Blond des Haares entwickelt; und motivisch wurde damit verbunden, daß das Mädchen vor dem Kasperl, der aus dem blauen Kästchen herausspringt, erstaunt, erheitert-verlegen zurückfährt. Die Durchführung in Dunkel diente der Freisetzung von Helligkeit. Zur Materialität der Farbe endlich: In dieser Gruppe wurde bei den Farben, als Charakter derselben unablösbar, das Seidige im Kittel der ersten Figur, das Samtige in den Wämsern der Wendefigur und das Sandig-Trockene in der aufgerichteten Figur mit ins Spiel gebracht. Neben diesem schnellen Wechsel und auch im Kontrast zu ihm tritt die Helligkeit in ihrer intensivsten Stufe im Kittel des

Mädchens als strahlende Helligkeit ohne materiale Stimmung frei heraus. In der dritten Gruppe eine neue Folge und eine neue Bewegung: In der ersten Figur sind farblich, über Weiß und Rot in den gestreiften Strümpfen, deren Rot zu den drei farblichen Fixpunkten des Bildes gehört, nun Dunkel und Hell beisammen, das Kleid schwarz, folgend dem zweiten Kinde der vorigen Gruppe, und rot, antwortend dem dritten Kinde der vorigen Gruppe, und der Kittel weiß, doch rötlich-bläulich, folgend dem hellen Kinde, seinem Kittel, seinem Beinkleide und seinem Spielzeug, vor dem es erschrickt, doch milde und nur in farblicher Brechung; es folgt in der zweiten Figur höchster seidiger Glanz, rosa im Kleid und bläulich im Kittel gestimmt; es folgt die dritte Figur in der Tiefe mit schwarzem Haar und bläulichem Kleid; und - ausgegangen vom Hell-Dunkel vereint in der ersten Figur, über höchsten seidigen Glanz in der zweiten Figur, das bläuliche Kleid der dritten Figur, nun zu farbigen seidigen Graus übergehend - folgen die letzten der Gruppe, das fernere Kind in Weiß mit gräulichen, rötlichen und bräunlichen Schatten und das nähere Kind in Weiß mit fast grauen, sonst ebenfalls gräulichen, rötlichen und bräunlichen Schatten im Rücken. Darnach die vierte Einheit des Bildes als Ziel der Farbbewegung und Schluß der Komposition in entschiedener materialer Spaltung: rot der Teppich und braun, doch extrem material mahagonifarben der Tisch, und jenseits, wie entrückt dem Materialen, leuchtend im Licht die Frau, grau, blau, rot, braun in der Bluse und mit hellem Schimmer rechts seitlich ihres Hauptes. Die Frau, leuchtend, folgt, als Schluß abgehoben, zugleich der dritten Gruppe seidig, wie in der zweiten Gruppe das zurückfahrende Kind hell auf die anderen, samtig, folgte; die dynamisch-metrische Dehnung so schwellend. Die Proportion der Figurenzahl in der Gesamtfolge lautet: $4 : (4 + 1) : [5 + 1]$.

Das Charakteristische in farbkompositioneller Hinsicht ist in dem betonten, abgehobenen Schluß, als dem Ziel farblicher Bewegung, und in der Entgegensetzung von Materialem (im Mahagoni) und Leuchten evident. Einen solchen Gegensatz herauszubringen dienten a) die Durchführungen über wechselnde Lichtphänomene, über reine Lichtphänomene, wie Hell gegen Dunkel in der zweiten Gruppe, und

dann über materialgebundene Lichtphänomene, wie Glanz gegen Hell-Dunkel, Schimmer folgend auf Glanz in der dritten Gruppe, und b) die enge Verbindung und im Kontrast dann plötzliche Trennung von Farbe und Stofflichkeit, wie samtig und seidig. Diese verschiedenen Farb-Licht-Materialerscheinungen befinden sich in rapidem Wechsel.

Zwei Zusätze: Ergänzend: Ein Farblichtphänomen findet sich fast nie vom Bildgrunde her vielschichtig aufgebaut, somit am Platze beharrend, sondern bildflächenparallel gleitend differenziert. Und erklärend: Die gemeinte Stofflichkeit wurde nicht in Farbigkeit übersetzt und solcherart dar-gestellt, im Gegenteil: die Farbe sollte den Charakter und die Stimmung von Stofflichkeit bekommen; die Farbe wurde samtig, nicht der Samt als Farbe dargestellt: das zu ermöglichen, diente der genannte rapide Wechsel dieser Materialcharaktere, noch verbunden mit materialgebundenen und reinen Lichtphänomenen, sodaß die Farbigkeit nicht als Bezugsebene entstand. Dieser augenbetörende und fesselnde Farb-Material-Licht-Zauber wurde auf der Basis der vorgängigen Figurenkomposition entfaltet. Und diese Basis war einerseits fest, nämlich in Gruppen geordnet; sie war andererseits ambivalent, indem es eher verwirrt, daß die zweite Gruppe auf die erste Gruppe zwar mittels Variation ihrer je letzten Figur bezogen wurde, die dritte auf die zweite aber durch die Zusammenraffung (des gerade erst auseinandergetriebenen) Hell-Dunkels; diese Basis war andererseits ambivalent, sage ich, und infolge der Schwellung höchst variabel. Dieser Zauber in seinem rapiden Wechsel, wenn ich richtig sehe, diente nun abermals nicht einer Dar-stellung von Kindern und Erwachsenen; er wurde selbständig. Und das erstaunt-erheitert-verlegene Zurückfahren des Kindes dort, wo die Helligkeit gegenüber dem Dunkel herausspringt, wurde motivierend eher nachgeschoben. Bei diesem Verhältnis der farblichen und der figürlichen Komposition fühle ich mich an einen Satz von Rudolf Bockholdt über Richard Wagner erinnert: "Das konventionelle, einfache Baugerüst ist mit Stoffen drapiert, die in immer prachtvollere Bewegung geraten und derart betörend sind, daß sie die

ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen und den Gedanken, sie zu lüften, nicht aufkommen lassen."³⁷⁵

Ich kehre mit einigen Sätzen zur Freistunde im Waisenhaus zurück. Dieses Werk steht künstlerisch sichtlich auf einem anderen Niveau: der betörende Wechsel materialer Charaktere und Stimmungen wurde preisgegeben; die Farbigkeit, in der auch hier keine Farbtotale angestrebt wurde, wurde, bei grünlich-purpurn-gelblichem Tone, auf die ungebrochenen klaren Farben Schwarz, Rot, Weiß begrenzt - Schwarz und Weiß waren dem Rot gleichrangige Farben. Und neben der Figurierung waren allein der Raum, das Licht und die Farbe die Mittel der malerischen Komposition, jene drei, die Liebermann in seiner Schrift *Die Phantasie in der Malerei* später in dem von der Komposition handelnden Abschnitt als einzige Mittel markant unterschied und, durch je eine Autorität - Velazquez, Rembrandt, Tizian – paradigmatisch bestätigt, hervorstellte.³⁷⁶ Das kompositionelle Verfahren aber: der schnelle Wechsel der dominanten Mittel und die Schwellung, und zwar die Schwellung zu einem herausgehobenen Schlusse hin, blieben.

4.

Dafür, daß die Komposition einer sehr räumlichen Figurenanordnung rechts im Bilde als Schluß im Verhältnis zu oder herausgeführt aus Einzelfiguren links im Bilde, Liebermann noch lange beschäftigte, erinnere ich an drei Beispiele:

a) Die Badenden Knaben des Fünfzigjährigen, aus zehn Figuren komponiert³⁷⁷. Von dem auf den Strand getretenen Knaben halb links

³⁷⁵ Rudolf Bockholdt, „Musikalischer Satz und Orchesterklang im Werk von Hector Berlioz“, *Die Musikforschung* 1979, 122 sqq., bes. p. 125.

³⁷⁶ Max Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei, Schriften und Reden*, ed. Günter Busch, Frankfurt 1978, pp. 51sqq. Unter Abweisung der linearen Figurierung Raffael's.

³⁷⁷ 1896/98, 122 x 151 cm, Neue Pinakothek, München. Zehn Figuren umfaßt auch das kompositionell unvergleichliche Bild *Im Schwimmbad* (1875-77/1925, 180 x 255 cm, Schweizer Privatbesitz, Ausstellungskatalog Nr. 30).

ausgehend, eine räumliche Anordnung rechts, Einzelfiguren links und ferner.

b) Die Badenden Knaben des Dreiundfünfzigjährigen, wiederum aus zehn Figuren komponiert³⁷⁸. Von dem kleinen Knaben vornean ausgehend, der zaghaft den ersten Fuß ins Wasser setzt. In diesen beiden Kompositionen trat das Phänomen der Schwellung nicht mehr auf; in diesem Bilde besonders dann deutlich, wenn man die hinziehenden Wellen mit der Wegeinfassung und der Fensterrahmung in der Freistunde im Waisenhaus vergleicht. Vielleicht beachtet man noch, wie die Komposition unter dem Horizonte, das ist zugleich unter dem Blicke des Badeaufsehers links, leicht und schwer zugleich entwickelt wurde und aufging.

c) Am ehesten kommt einer Schwellung nochmals nahe die späteste dieser Kompositionen, das Bild Nach dem Bade³⁷⁹ des Sechsfünfzigjährigen, eine Komposition aus nun zwölf Figuren, insbesondere dann, wenn man den gemuldeten Boden und die steigende Düne beachtet und, im Vergleich mit einer vorhergehenden Bleistiftskizze³⁸⁰ für eine noch zehnfigurige Komposition, bemerkt, wie durch die Einfügung des mittleren hockenden und des ihm rechts nächst stehenden Knaben aus zwei Einheiten nun drei, stets weiträumigere Einheiten in atmender Folge wurden; doch lassen die markanten blauen Schatten auf dem Sande, die gebeugten und die sitzenden Gestalten, auch die knickende Fügung der mittleren stehenden Gestalten sich keine Schwellung ungehindert und überhin entfalten.

Ich kehre zum letzten Mal mit einem Satz zur Freistunde im Waisenhaus zurück. Die Komposition der Freistunde im Waisenhaus war - mit den Figurenkompositionen des mittleren Werkes Liebermann's verglichen - nach Niveau und Charakter eine eigentümliche Stufe; mit

³⁷⁸ 1900, 113 x 152 cm, Privatbesitz.

³⁷⁹ 1903, 62 x 90cm, Privatbesitz.

³⁸⁰ Die Bleistiftskizze ist abgebildet in: Karl Scheffler, *Max Liebermann*, München 1922, p. 69. Sie fand sich im Ausstellungskatalog bei dem entsprechenden Bilde (Nr. 89) nachgewiesen.

einer Figurenfolge, die, wie ich sagte, in unmeßbaren Distanzen von einer zweiten, räumlichen Zone in die dritte, lichtdominierte Zone geht und dann von der dritten, lichtdominierten Zone aus dem Lichtflimmernden, immer mehr anschwellend, durch die räumlich dominierte, dämmrige Zone, in die farbdominierte, erste Zone zu einem so farbigen, klaren, vollrunden, nicht hochüberwölbten, sondern tief, schwer - tiefer als die Anhebungsfiguren - gebundenen Schlusse hin. Man vergleiche auch die unmittelbar vorhergehende Farbskizze.³⁸¹

Ist es falsch für diese Stufe der Entwicklung, die Liebermann in München erreichte, zu fragen: ob dieses Anschwellende, aus dem Lichtflimmernden durch das Dämmrige, räumlich Verspannte zu dem Voluminaren, Runden, örtlich Tiefen Anschwellende nicht mit der Herabkunft des Grals im Vorspiel des Lohengrin³⁸² verwandt sei, eher jedenfalls als mit Velazquez' Teppichwirkerinnen.

Und ein Letztes: Raum, Licht und Farbe erschienen hier als Medien, in welche die Figuren aufgenommen wurden; die treffende und sympathische Wirklichkeitswahrnehmung Liebermann's und die kunstvolle und erfreuende Malerei wurden einander angepaßt; und doch -

³⁸¹ Die Farbskizze ist abgebildet in: G.K. „Max Liebermann's Skizze zu den Amsterdamer Waisenmädchen“, *Zeitschrift für bildende Kunst* N.F. 12, 1901, p. 72, Farbtafel beigegeben. Im Unterschied zu jenen Farbstudien, der früher hier genannten und derjenigen in der Kunsthalle Bremen (1876, 27 x 36 cm, Ausstellungskatalog Nr. 28), handelt es sich bei dieser um einen rapiden Kompositionsentwurf, wohl Aquarell auf Papier. In der Komposition wurde die hier um zwei verringerte Anzahl der Fensterachsen wieder um eine vermehrt; vor allem aber die Schlußgruppe vom Bildrand von unten und rechts her knapper eingefasst; dadurch gewann die rapide Schwellung Festigkeit und Fülle.

³⁸² Die Möglichkeit, daß ein Eindruck von einer Lohengrin-Aufführung Liebermann in den Stand gesetzt haben könnte, das Gemälde auf Grund der fünf Jahre älteren Studien nun zu Ende zu bringen und auszuführen, muß nicht abgewiesen werden. Martin Geck, „Musik und Musikleben in München, Richard Wagner und Ludwigs II.“, *Die Richard Wagner Bühne König Ludwig II.*, edd. Detta und Michael Petzet, München 1970, pp. 323sq., teilt mit, daß unter der Intendanz Karl von Perfalls (1867 bis 1892) 742 Aufführungen von Wagner-Opern stattfanden, darunter am meisten solche des Lohengrin, nämlich 147. (Lohengrin 1850 vollendet; Münchner Erstaufführung 1858; Neuinszenierung unter Mitwirkung Wagners 1867; Berliner Erstaufführung 1859; pp. 90, 102).

sehe ich richtig? – klaffte zwischen *peinture* und Motiv, zwischen malerischem Stil und Ikonographie ein Spalt; Cézanne's Problem der Darstellung. Der Satz: "Die gutgemalte Rübe ist ebenso gut wie die gutgemalte Madonna. Wohl gemerkt als rein malerisches Produkt..."³⁸³, war nicht nur gescheit und adversativ. Und der Satz: "Auch weiß ich wohl, daß die Darstellung einer Madonna noch andere als rein malerische Ansprüche... stellt und daß sie als künstlerische Aufgabe schwerer zu bewältigen ist als ein Stilleben"³⁸⁴, schien den Spalt zu meinen, doch verkannte der Satz ihn wohl.

³⁸³ Max Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei*, p. 49.

³⁸⁴ Max Liebermann, ebenda.

Über die Kompositionsgeschichte und die Kompositionsanalyse als Gegenstand und Methode der Kunstgeschichte; zugleich Komposition bei Picasso und Raffael: Guernica und Borgobrand.

Der vorliegende Text hat zwei Teile, die in verschiedener Weise den im Titel genannten Topos erläutern. Der zweite Teil untersucht mit der gleichen Methode der Kompositionsanalyse zwei Werke ganz verschiedener Zeit, der Hochrenaissance und der Moderne, um die Relevanz der Kompositionsanalyse zu illustrieren. Und der erste Teil gibt für einen weit kürzeren Zeitabschnitt schon Erläuterung von der raschen Entwicklung des Verständnisses von Komposition, um deren Geschichte zu illustrieren. Diese rasche Entwicklung basierte auf jenem, aus Alberti's Traktat entwickelten Verständnis von Komposition, das im zweiten Teil dann für verschiedene Epochen und allein zum Tragen kommt.

Erster Teil.

1.

Es ist bekannt, daß das Verstehen eines historischen Gegenstandes jeweils auch das Verstehen dessen ist, der da versteht: *wir* verstehen etwas. Es ist ebenso bekannt, daß auch das systematische und methodische Verstehen, das in den Geisteswissenschaften geübt wird, von den Fragen der Wissenschaftler ausgeht und geleitet ist, dem Interesse, das sie an dem historischen Gegenstande nehmen: darnach gerät ihnen dieses oder jenes in den Blick, darnach heben sie dieses oder jenes methodisch und systematisch hervor. Insofern stehen zunächst, aus einem gegenwärtigen Interesse gewachsen, die philosophisch-ästhetische, die psychologische, die soziologische Perspektive und die Perspektive der pragmatischen Geschichte auf Künstler und Kunstwerk gleichberechtigt nebeneinander, gleichberechtigt auch neben der stilgeschichtlichen, der

ikonologischen Perspektive, auch der kompositionshistorischen, von der hier besonders gehandelt wird.

Man wird aber auch sagen dürfen, daß es einige Perspektiven und Methoden gibt, die sich von anderen dadurch unterscheiden, daß sie der historischen Praxis und der historischen Theorie der Kunst - zumindest in der einen oder anderen Periode - entsprechen; daß es Perspektiven und Methoden gibt, die sich vor anderen dadurch auszeichnen, daß das reflektierte Machen des Werkes, daß die Arbeit des Künstlers sich von den entsprechenden Gesichtspunkten schon leiten ließ. Diese Perspektiven und Methoden wären nicht nur auf einen historischen Gegenstand hingerichtet, sondern historisch verantwortet, selbst historisch. So ist die Ikonographie und die Ikonologie, wie wir sie heute kennen, die wissenschaftliche Systematisierung einer Urteilsweise, die auf älterer Grundlage - man denke an die Typologie des Alten und des Neuen Testaments - zur Zeit des Manierismus, etwa in des Joannes Molanus Buch *De picturis et imaginibus sacris*, Louvain 1570, schon da war. So ist auch die Stilkritik und die Stilgeschichte die wissenschaftliche Systematisierung einer Urteilsweise, die ebenfalls zur Zeit des Manierismus in des Giorgio Vasari Buch *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani*, Florenz 1550, und sogar reich entfaltet schon da war. Denn Vasari unterschied in diesem Buche sowohl die Zeit-, als auch die Orts- und die Personalstile. Denn er unterschied erstens, wie man weiß, *tre maniere* der durch Cimabue und Giotto neubegründeten lateinischen Malerei, die Phase der ersten Wiedererweckung im 14. Jahrhundert, die Phase des Wachstums und der Ausschmückung im 15. Jahrhundert und die Phase der Vollendung von besonderem Grade der *Bellezza* und *Maestà* in der für Vasari jüngst vergangenen Phase der Hochrenaissance. Vasari unterschied zweitens, wie man weiß, die florentinisch-römische *maniera*, die in der Zeichnung, im *disegno* procedierte, und den venezianischen Stil, der in der Farbigkeit, dem *colore* procedierte. Und er unterschied drittens die *maniere* der Künstler, ja er erkannte die stilistische Entwicklung eines Künstlers unter wechselndem Vorbilde, z.B. die drei *maniere* des Raffael.

Und so sucht auch die Kompositionsanalyse und die Kompositionsgeschichte eine Urteilsweise zu systematisieren, die in des Leon Battista Alberti Traktat *De pictura libri tres* von 1435 schon da war.

2.

Zur Zeit des Manierismus traten übrigens schon, wie im 19./20. Jahrhundert, die Beurteilungen nach Stil und Inhalt auseinander und einander antagonistisch gegenüber, die eine Beurteilungsweise die Einseitigkeit der anderen aufwiegend und befestigend.

Die Kompositionsanalyse und die Kompositionsgeschichte hat in meinen Augen unter diesen dreien einen besonderen Rang: dieses deswegen, weil die ihr entsprechende historische Theorie älter ist als bei den anderen beiden, nämlich von 1435, und dieses bedeutet, daß die Theorie mit der Renaissancemalerei selbst entstand und deren Gesichtspunkte von vorneherein das Machen der Werke der neueren Malerei begleitet und geleitet haben. Man achtete seitdem ausdrücklich auf das Komponieren. Zweitens aber auch ihrer Aufgabe wegen: sie hat es damit zu tun, die innere Struktur, den Bau, und das Figurengeschehen eines Werkes der Kunst zu klären, die Teile und die Zusammenhangsweise (den *ordo*) zu bestimmen. Ich füge sogar dieses an: Indem die Kompositionsanalyse und die Kompositionsgeschichte die innere Zusammenhangsweise eines Kunstwerkes aufklären, bringen sie auch das ikonographisch und ikonologisch Erforschte eines Werkes erst zur Vollendung, indem sie den Ort und den inneren Zusammenhang der Teilinhalte beurteilen und sie als Teile eines fortschreitenden, eventuell entwickelnden Argumentes verstehen: was erst, was dann und was schließlich kommt, das suchen sie zu klären. Kompositionsanalyse und Kompositionsgeschichte bringen meines Erachtens auch die stilistische Analyse zu einem wichtigen Ziele, indem sie die in der stilistischen Beschreibung herausgestellten, anschaulichen Charakterzüge eines Werkes in die Einheit von Form und Inhalt, in die Einheit der Darstellung wieder zurückführen.

3.

Die Komposition, von der wir reden, oder die Kunst zu Komponieren ist nun nicht allezeit einunddieselbe gewesen, sondern sie hat, auch soweit sie als Theorie faßbar ist, ihre Geschichte gehabt. Ich nenne, um das zu illustrieren, allein schon für das 15. und 16. Jahrhundert vier Epochenschnitte³⁸⁵.

1.

Noch 1404 nannte Cennino Cennini, der sich in einer von Giotto herkommenden Tradition sah, in seinem *Libro d' Arte*³⁸⁶, seinem Buche, das also von der Kunst der Malerei handeln sollte und dies lehrgangsmäßig auch tat, das Komponieren zwar als eine Aufgabe des Malers (cap. 67 und 122); aber es folgte in diesem Buche nicht ein einziger Gesichtspunkt (außer vielleicht: nimm gut dein Maß), wie man das Komponieren machen könnte und wie man das Komponieren lernen könnte. Angesichts der bedeutenden kompositorischen Leistungen des Giotto, auch des Maso di Banco, des Bernardo Daddi, des Simone Martini, der Ambrogio und Pietro Lorenzetti, später des Altichiero u.a. allein in der monumentalen Historienmalerei kann man nur sagen, daß das *auf sich gestellte Ingenium* der Künstler, Cennini nannte es die *fantasia*, zu komponieren wissen mußte, ohne durch die Lehre von der Kunst angelernt worden zu sein und geleitet und gehalten zu werden.

2.

Die wachsende Mannigfaltigkeit des tatsächlichen Komponierens und die herausragenden Leistungen der genannten Künstler mochten darnach gedrängt haben, über das Komponieren ausdrücklicher nachzudenken und das Komponieren durch solche Reflexion bewusster

³⁸⁵ Ausführlicher in: Rudolf Kuhn, "Cennino Cennini. Sein Verständnis dessen, was die Kunst in der Malerei sei, und seine Lehre vom Entwurfs- und vom Werkprozeß", *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 36, 1991, pp. 104-153; idem, "Alberti's Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei", *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol. 28, 1984, pp. 123-178; idem, "Lionardo's Lehre über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften. Beschreibung seiner Lehre mit Übersetzung herausgehobener Texte", *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 33, 1988, pp. 215-246.

³⁸⁶ Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, commentato e annotato da Franco Brunello, con una prefazione di Licisco Magagnato, Vicenza 1971, ²1982.

zu leiten, d.h. die Komposition *in die Lehre von der Kunst aufzunehmen*. Jedenfalls war die Situation mit Alberti's *De pictura libri tres* 1435 völlig anders³⁸⁷. Jetzt war die Komposition nicht nur ein Teil der lehr- und lernbaren Kunst geworden, sondern sie war ihr Zentrum. Alberti handelte in seinem Traktate im ersten Buche von den Grundlagen der Malerei, darunter der Perspektive, im dritten Buche vom Künstler und im mittleren, zweiten Buche von der Kunst in der Malerei und ihren Teilen, und das hieß von der Umreißung (Umriß), der Beleuchtung und zentral von der Komposition.

Die Kunst der Komposition, wenn durch den Maler erlernt, leistete für die Darstellung eines Historienbildes, die Darstellung einer *Storia*, nach Alberti, wie ich gedrängt zusammenfasse, das Folgende:

Erstens ermöglichte diese Kunst, einen Aufbau des Bildes aus Oberflächen, Gliedern und Körpern unter den Gesichtspunkten Plastizität, Bewegung und Handlung zu beabsichtigen.

Zweitens führte diese Kunst zur Beobachtung der Wirklichkeit im Hinblick auf die Fülle der Dinge und die Verschiedenheit der Stellungen und der körperlichen und seelischen Bewegungen; sie führte so zu Beobachtungen von Typen der körperlichen Bewegung der Mädchen, Frauen, Jünglinge, Männer und Greise und von Typen der seelischen Bewegungen, die den vier Temperamenten nahestanden, und sie führte zu Beobachtungen des Vollzuges von Bewegungen nach Körperachse, Ponderation und den Bewegungsradien jedes einzelnen Körperteiles.

Und drittens und letztens befähigte die Kunst der Komposition den Maler, jenen Aufbau, jene Struktur in der Darstellung dieser beobachteten Wirklichkeit über Normalstellungen, Normalzustände und Normalrichtungen der Figuren zu fundieren und zusätzlich zu reich bewegten Figuren zu differenzieren.

³⁸⁷ Für den Lateinischen Text, begleitet von Alberti's eigener Übersetzung in das Italienische, s. Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, ed. Cecil Grayson, Bari, vol. 3 (1973).

Es sei eingeschoben, daß diese Zusammenfassung der Lehre des Alberti erkennen läßt, daß wir es in dieser Lehre von der Komposition nicht mit Rezepten zu tun haben, sondern mit Gesichtspunkten für das Urteil, die Beobachtung der Wirklichkeit und das Machen des Werkes.

Interessant, wenn wir die Lehre des Alberti verstehen, ist aber - so fahre ich fort -, daß Alberti die Erfindung einer Geschichte und namentlich die Anordnung der Figuren, was wir im engeren Sinne Komposition nennen würden, noch nicht der *Kunst der Komposition* zurechnete, sie blieben auch noch für Alberti jenseits der lehr- und lernbaren Kunst, im Bereiche der bloß natürlichen Begabung, des *Ingenium*.

Die Kunst der Komposition, so könnte man sagen, schuf die optimalen Voraussetzungen für eben das Ingenium, Geschichten als Figurenfolgen zu erfinden. Und die Gesichtspunkte dafür, wie man Geschichten als Figurenfolgen erfindet, waren nicht zahlreich und sie stehen nicht im zweiten Buche, das von der Kunst handelt, verzeichnet, sondern im dritten Buche, das von der Person des Künstlers und auch seinem *Ingenium* spricht. Wenn wir die entsprechenden Stellen nun lesen, dann fällt die enge Verknüpfung der Erfindung einer Geschichte, der Erfindung des zu Erzählenden (*inventio*), mit der Anordnung des Erfundenen (*dispositio*), der Ordnung der Figuren und Gruppen (*ordo* und *modus*), auf. Die Beispiele, die Alberti als Inventionen rühmte, namentlich die Verleumdung von der Hand des Apelles, waren immer schon durchgeordnete Inventionen. Es gab bei Alberti keine Lehre von der Komposition als der Bildung eines Zusammenhanges, die von einer besonderen Darstellung unabhängig gewesen wäre. Nach Alberti hatte der Künstler auf Grund jener optimalen Voraussetzungen, welche die Kunst ihm bot, und kraft seiner natürlichen Begabung Geschichten als Figurenfolgen im Gesamten und im Einzelnen zu erfinden, er hatte sie sich auszudenken, sie zu klären, sie zu bedenken (*excogitare, commentari, praemeditari*) und sie mit seinen Freunden zu besprechen. Man konnte darüber also reden und sich verständigen. Und das Ziel war, "daß schließlich alles so vorbedacht ist, daß nichts in dem Werke sein

wird, von dem man nicht bestens einsieht, an welcher Stelle es seinen Platz erhalten muß" (III,61).

Sieht man, was ich hier nicht alles darlegen kann, daß nach dem zweiten Buche der Künstler nicht einen Figurenvorrat hatte, aus dem er ein erzählendes Bild zusammensetzen konnte, und bedenkt man, daß nach dem dritten Buche Erfindungen, wie ich sagte, nur als geordnete Erfindungen gut waren, und darin die enge Verbindung des Einzelnen und des Gesamten; dann sollte man über den lateinischen Begriff der *compositio* im Verständnis des Alberti nochmals nachdenken: zumindest im Deutschen wird Komposition landläufig als Zusammensetzung verstanden; richtiger scheint jedoch, *componere* als Miteinandersetzen oder als Miteinanderhervorbringen, Miteinanderhinstellen zu verstehen und zu übersetzen.

3.

Ich komme zur dritten Periode, zu dem Schritt, den Leonardo in seinem unvollendeten *Libro di pittura* ca. 1500 getan hat³⁸⁸. Bei dieser, wie auch bei der vierten Epoche, will ich mich auf je ein Moment beschränken.

Bei Alberti sollte, wie zu sehen war, der Maler, auf Grund seines Nachdenkens und des Erörterns vor und mit Freunden, die Figuren und Gruppen anordnen und zwar intelligent und verfügend, um die Erzählung klar darzulegen, dann waren die Figuren und die Gruppen alle bestens an ihrem Ort. Der Künstler sollte über diese Anordnung entscheiden, ohne daß ihm eine besondere Beobachtung, ein besonderes Studium der Natur und der Wirklichkeit dafür als notwendig empfohlen war. Die Anordnung oder Komposition war demzufolge rational und nur rational begründet. Das war bei Leonardo dann aber anders geworden.

Wenn Alberti vom Hell und vom Dunkel handelte, dann sprach er vom Hell und vom Dunkel in der einzelnen Figur; wenn Leonardo vom Hell und vom Dunkel handelte, dann sprach er vom Hell und vom Dunkel

³⁸⁸ Für den Italienischen Text, begleitet von einer Übersetzung in das Deutsche und von Anmerkungen, s. Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, ed. Heinrich Ludwig, vol. 1-3. Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte etc. ed. Rudolf Eitelberger v. Edelberg), Reprint Osnabrück 1970.

der Figur unter der Einwirkung der nächsten Gegenstände und im Zusammenhange mit ihnen, eben diesen Zusammenhang in Natur und Wirklichkeit erforschend. So auch bei der Komposition. Auch die Anordnung der Figuren und Gruppen war für Leonardo aus der Beobachtung und der Erfahrung der Natur und der Wirklichkeit zu begründen, die Zusammenhänge waren zu erforschen. So war auch das Bilden der Zusammenhänge, die Erfindung eines *Ordo* nunmehr Darstellung der Wirklichkeit geworden.

Ich zitiere zwei Stellen zur Illustration: Die erste Stelle fordert ein solches Studium der Wirklichkeit und nennt es für ein Komponieren wichtig: "Darauf beobachtet und bemerkt man sich ... die Stellungen der Leute bei ihren verschiedenen Gemütszuständen ..., wie z.B., wenn zwei miteinander streiten und jedem kommt es vor, als wäre er im Recht Und ebenso notierst du dir die Stellungen der Umstehenden und ihre Gruppierung (*conpartitione*). Und das wird dich lehren, Historien zu komponieren (*e questo t'insegnera conporre le istorie*)." (§ 179). In der zweiten Stelle, die ich zitiere, werden Beobachtungen über Gewohnheiten des Zusammenseins, des Zusammenhanges in eine Regel umgewandelt: "Mische nicht mehrere Jugendliche mit mehreren Greisen, auch nicht junge Leute mit Kindern, nicht Frauen mit Männern, außer sie seien durch den Vorgang, den du darstellen willst, miteinander vermischt und verbunden. Für gewöhnlich pflege in normalen Historienkompositionen (nur) wenige Greise und von den Jungen abgesondert zu machen. Denn der Alten sind wenige und ihre Gewohnheiten stimmen nicht zu denen der Jungen; und wo keine Konformität der Gewohnheiten besteht, schließt man keine Freundschaft, und wo keine Freundschaft besteht, entwickelt sich Trennung." (§§ 378, 379).

Anderes, vor allem Leonardo's Konzept der Malerei als einer Wissenschaft auf Grund einer an Kategorien orientierten Beobachtung, nicht mehr nur als einer freien Kunst, und dessen Rückwirkung auf das Komponieren, und auch Leonardo's exemplarische, schriftliche Landschaftsinventionen lasse ich hier beiseite.

Ich komme zu der vierten Periode, zu einem Schritt, den ich bei Lodovico Dolce in dessen *Dialogo della pittura* 1557 getan sehe³⁸⁹.

Das erzählende Bild war für Alberti - anders als dreißig Jahre später die Werke der Architektur - ein Gesamt von Figuren und Gruppen usf., doch kein Ganzes, dessen Teile aneinander mit Notwendigkeit gebunden gewesen wären. Das erzählende Bild war für Dolce aber ein solches Ganzes, ja sogar ein gewissermaßen organisches Ganzes, war ein Körper: "das zeigt," schrieb Dolce, "daß man aus dem Ganzen, das eine Storia, die viele Figuren umfaßt, beinhaltet, einen Körper machen soll, der nicht discordiert (*dinota, che in tutto il contenimento della istoria, la quale abbracci molte figure, si faccia un corpo che non discordi*)." Doch, wichtiger: Während Leonardo für das Ganze eines Bildes Begriffe wie *componimento*, Komposition, kannte, aber keinen Begriff, soweit ich sehe, der das Ganze des Bildes als eine anschauliche Einheit von eigener Qualität genannt hätte, war dies bei Dolce der Fall. Dolce nannte diese Einheit 'Form'. "Die Zeichnung", schrieb Dolce, "ist die Form, mit welcher er (sc. der Maler) sie (sc. die *favola* oder *istoria*) darstellt: *il disegno è la forma...*" (p. 164). Oder an anderer Stelle: "Die Erfindung stellt sich durch die Form dar, und die Form ist nichts anderes als die Zeichnung: *la invenzione si appresenta per la forma*" (pp. 171/2). Es reichte Dolce offensichtlich nicht zu sagen: die Erfindung stellt sich durch die Zeichnung dar; es bedurfte eines eigenen Begriffes, um damit etwas Formales in der Zeichnung der Erfindung zu benennen, etwas Formales, das sich auch nicht als 'die Komposition' oder 'die Figuren' angemessen bezeichnen ließ.

Alberti rückte die Komposition in das Zentrum der Lehre von der Kunst in der Malerei; Leonardo forderte die Begründung auch des Zusammenhanges aus Beobachtungen der Wirklichkeit; und bei Dolce war auch die anschauliche Erscheinung des Erfindungsganzen zu etwas von eigener formaler Qualität geworden: so ließe sich eine Geschichte der Theorie der Komposition beobachten. Ich verfolge nun nicht mehr,

³⁸⁹ Edition: Paola Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquencento*, Bari 1960 (Scrittori d'Italia), vol. 1, pp. 141-206.

daß und wie diesen Epochen in der Theorie der Komposition auch solche in der Praxis des Komponierens entsprachen. Und ich breche die Darlegung der Geschichte der Komposition an dieser Stelle überhaupt ab.

Zweiter Teil: Beispiele.

Ich wähle statt dessen zwei Kompositionen, die ich vergleichend analysieren möchte. Ich wähle ein Werk der Hochrenaissance und ein modernes. Jede dieser Kompositionen ist ein ‚Ganzes‘ aufgrund der vollständigen Durchführung des Gegenstandes und des Themas und aufgrund der Zueinanderproportionierung der Teile; und dieses ‚Ganze‘ ist sichtlich die *forma* der Komposition und des Bildes. Die ältere Komposition folgte Leonardo’s Anweisungen im Hinblick auf die Bildung des Zusammenhanges der Figuren und Gruppen aus der Beobachtung; die jüngere aber beruhte wiederum auf Überlegung und nichts als Überlegung, so als folgte sie der Lehre des Alberti.

Ich wähle Raffael’s *Incendio del Borgo*: Dieses Fresko (7,28 x 4,95 m) befindet sich in der nach ihm genannten *Stanza del Incendio*, wohl dem privaten Speisezimmer (*triclinium penitior*) des neuen Appartements der Päpste Julius II. Rovere und Leo X. Medici im Vatikanischen Palast in Rom, dessen Wände wohl erst auf Veranlassung Leo X. von Raffael und seiner Werkstatt 1514-17 ausgemalt wurden. Das Gemälde stellt eine im *Liber pontificalis*³⁹⁰ berichtete Begebenheit dar, daß ein Brand, der den Borgo von Rom im Jahre 847 zu vernichten drohte, durch den Segen des Papstes Leo IV. wunderbarerweise erlosch; an diese Begebenheit wollte Leo X., aus konkretem Anlaß oder nicht, sich und andere erinnern lassen. Wie stellte Raffael die Begebenheit aber dar?

Ich wähle zweitens Picasso’s *Guernica*: Dieses Gemälde (7,82 x 3,51 m), heute in Madrid, malte Picasso für den spanischen Pavillon auf der Weltausstellung 1937 in Paris. Es behandelt, wie man weiß, eine

³⁹⁰ *Le Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne, Paris 1907-15, Nachdruck 1955, vol. 2, pp. 110-111.

Begebenheit aus der Vorzeit des Zweiten Weltkrieges, in der die Flugzeuge der Franco unterstützenden, deutschen Legion Condor die baskische Hauptstadt Guernica und damit die Zivilbevölkerung am 26. April 1937 drei Stunden lang bombardierten. Dieses Ereignis und die Berichte darüber, die Photos davon in *Çe Soir* und *L'Humanité* veranlaßten Picasso, privatere Pläne für die Ausschmückung des Pavillons aufzugeben und von diesem Geschehen vor aller Welt Zeugnis zu geben. Wovon gab Picasso aber Zeugnis?

Ich komme auf die Frage nach dem Thema des Borgobrandes und nach dem Thema von Guernica am Ende zurück; man wird sehen, daß es zwischen den beiden Bildern eigentümliche Korrespondenzen und eigentümliche Kontraste gibt.

I. Vorbereitung.

Konkrete Kontraste und konkrete Korrespondenzen in den beiden Bildern zu sehen, sie in ähnlicher Weise analysierend überhaupt zu betrachten, ist nun nicht leicht; in allzugroßer Fremdheit zueinander stehen diese Bilder in unserem Bewußtsein da. So heißt es, Zeit zu gewinnen und sich den Bildern langsam zu nähern, sich in sie einzusehen. Ich tue das, indem ich an Voraussetzungen des Komponierens erinnere, die für Raffael und auch für Picasso galten, und die Erfüllung dieser Voraussetzungen in beiden Bildern charakterisierend vergleiche. Dabei muß ich auch von demjenigen schon reden, das unter Erfindung und Komposition, Struktur, Figur und *Ordo* anschließend expliziter zu behandeln ist.

Diese Voraussetzungen des Komponierens, die für Alberti schon gültig gewesen waren, sind:

1. Der Gegenstand der Malerei sind die Dinge der Wirklichkeit, die sichtbar sind oder sichtbar gemacht werden können.
2. Die Ordnung dieses Gegenstandes in der Wirklichkeit ist für den Maler die räumliche Ordnung, die Ordnung nämlich der Weiten (*Spatia*) der Plätze, die die Dinge (oberhalb der Erde in der Luftschicht) einnehmen, und der Abstände zwischen ihnen.

3. Die Methode, diese Dinge in ihrer Ordnung in der Wirklichkeit aufzufassen, ist die Vergleichung.

Wir haben nun Gemälde zu betrachten und nicht die Wirklichkeit vor uns und gehen rückwärts vor; wir charakterisieren das in den Gemälden Dargestellte im Hinblick auf die Wirklichkeit desselben.

1. Raffael wie Picasso stellten Dinge dar; beide Maler machten Dinge sichtbar.

Was sind nun bei Raffael sichtbare Dinge: Raffael stellte Menschen, nackt und bekleidet, dar, Gefäße, dann Architekturen als Fassaden und Fluchten, mit Rustika, mit Säulenordnungen, Eingängen, Fenstern und Mosaiken geschmückt, dann einen gemustert pavimentierten Platz, Stufen und Treppen, schließlich Feuer und Qualm und an den Haaren und Kleidern die Wirkung des Windes. Die Menschen sind in, an und auf den Gebäuden, dem Platze, den Stufen und Treppen. Alle Menschen, wenn wir die Figuren Raffael's anschauen, tun etwas und handeln. Die Körper sind von Fuß bis Kopf gleichmäßig durchgebildet, Knochen, Muskeln und Haut sind unterschieden, die Körper sind von körperlicher und seelischer Spannkraft. Die Leiber sind auch uns entgegengewölbt, so sehen wir nicht nur, sondern erfahren deren Kräftigkeit. Alle Menschen, wenn wir auf die Zusammenhänge achten, stehen in räumlich weitreichenden Zusammenhängen der Handlungen und Aufmerksamkeiten. Es gibt ferner, wenn wir auf die Struktur der Komposition achten, Zusammenhänge der Architekturen miteinander und mit dem von rechts beleuchtenden Lichte. Alle Gestalten sind dabei auf vielen Ebenen ausgebildet, einander verwandt und verschieden, d.h. sie haben auf vielen Ebenen miteinander zu tun: so nach ihrer plastischen Körperlichkeit, nach ihrer durch Körperachse und Ponderation bestimmten Bewegung, nach der Äußerung ihrer seelischen Bewegung als körperlicher Bewegung, nach ihrem Weilen an Orten und im Lichte, nach ihrem Handeln. Sie stehen auf diesen Ebenen je für sich da und im Zusammenhänge mit einander. Durch diese vielstufige und gleichmäßige Ausbildung der Gestalten erreichte Raffael, daß die Menschen und die Dinge vor ihm standen und vor dem Betrachter stehen wie die Dinge der

Wirklichkeit, die nach mannigfaltigen und wechselnden Gesichtspunkten und nicht auf einmal beurteilt werden können; dadurch erreichte er ein hohes Maß, wenn man so verstehen will, von Objektivität.

Was sind nun bei Picasso sichtbare Dinge: Auch Picasso stellte Menschen, er stellte dann Tiere (Stier, Vogel, Pferd) und eine Blume dar, einen Keller oder Unterstand, auch Hauswände mit Fenstern, mit Dachstücken, einen geflüßten Boden mit Wegpfeil, ferner Tisch, Lampe und Leuchter und Rüstungsteile, zerbrochene Waffen, Licht und Flammen. Wie anders aber, wie man weiß und sieht, machte Picasso Menschen und Tiere sichtbar. Schauen wir die Frau an, die von rechts hereinläuft; sehen wir ihre Figur: das an einer Kante einrastende Auftreten des rechten Fußes, fest mit der Ferse, den gespreizten Zehen, die Spannung der Wade, das Herabstrecken des linken Armes und des Daumens, die Winkelung der fest beieinander liegenden Finger, dann das Strecken des Halses, das Weiterstrecken und Heben des Kinnes, das Öffnen des Mundes, das Einbehalten der doch gehobenen Augen, dann das runde Gesäß, den gespannten Schenkel, den rückwärts gestreckten linken Arm und die Hand mit den gegen den Handrücken gespannten, gespreizten Fingern, dann das linke Bein mit dem gegen den Boden gedrückten Knie und den linken Fuß mit den gesonderten, auf ihren Spitzen stehenden Zehen. Allgemeiner und im Hinblick auf die Struktur gesagt: Picasso machte Bewegungen, Drehungen, Breitungen, vor allem Streckungen der Gestalten sichtbar, zu Spannungen bis zum Äußersten gesteigert, als Ausdruck vor allem von Schmerz und Klage, wenn die Gestalten nicht überhaupt verwundet, zerstückt oder tot sind. Unter einer Betonung der Enden der Körper, der Füße, der Hände und des Kopfes, dann der Brüste, auch der Gesäße zwang Picasso die Gestalten in *eine* Hinsicht und er steigerte sie in dieser Hinsicht. Auch die Architekturen geben keine eigene Ebene eines Zusammenhanges und eines für sich Bestehens ab; nicht schließlich das Licht, in das die Gestalten sich strecken oder in das sie geraten sind. Vor allem gibt es keinen für sich bestehenden Zusammenhang einer durchgängigen Handlung. Sicherlich machte, wie man sieht, auch Picasso Dinge der Wirklichkeit sichtbar, doch ohne jene Mannigfaltigkeit der Ebenen der Beurteilung und der

Ebenen innerer Selbständigkeit im Bilde, vielmehr in eine besondere Hinsicht gedrängt. Und Picasso machte gerade über diese besondere, wenn man so sagen will, betont subjektive Hinsicht des Künstlers, in der die Gestalten einbehalten bleiben und in die der Betrachter überzeugt sich einläßt, eine Wahrheit kund. Die Gestalten wurden ferner, wie man sieht, vorzüglich durch die Linien der Umrisse und der Binnenkonture dargestellt, welche Linien die Grenzen der Volumina und die Kraft der Streckung umreißen; die Gestalten zeigen sich dank der konvexen Linienbögen auf der Bildfläche dabei durchaus gegeneinander kräftig; doch wurden sie nicht zugleich auch heraus, gegen den Betrachter, modelliert. Sodaß der Betrachter zwar ihre Kräftigkeit gegen einander sieht, diese Kräftigkeit aber nicht auf sich selbst gewendet erfährt: die Gestalten sind darum in bloßer Sichtbarkeit. Auch dieses behält sie in der Hinsicht des Künstlers ein, vielleicht wie in seinem Bewußtseinsstrom.

2. Raffael wie Picasso ordneten ihre Gegenstände räumlich durch die Weiten der Plätze, die die Dinge (in der Luftschicht) einnehmen, und die Weiten der Abstände zwischen ihnen.

Wie nun Raffael: Raffael füllte die Bildfläche und den illusionierten Bildraum mit Gestalten und Architekturen; allein die Mitte zwischen links und rechts, unten und oben, nah und fern wurde gelichtet. Zunächst unterschied Raffael in jeder der drei Dimensionen durch die Figuren drei Orte oder Bereiche: links, Mitte und rechts; ebenso nah, Mitte und fern; wie unten, Mitte und oben. Die Gestalten leben auch in solchen Dimensionen, sie lassen sich herab, reichen herab oder reichen hinauf, streben, schauen oder gehen nach oben, sie gehen und wenden sich nach rechts und nach links und ins Ferne und Nahe. Sodann ließ Raffael die menschlichen und die architektonischen Figuren Orte sehr verschiedener räumlicher Qualität ausbilden: zusammengekommen und zusammengehalten ist die Große Gruppe des Aeneas links, Zusammensein und Zusammenlaufen sieht man in der Großen Gruppe in der Mitte, Auseinanderstehen und -gehen bei den drei Frauen rechts, locker in die Ferne Aufgereihtes sieht man in der Mitte des Bildes, betont körperlich Rundes, säulenfest Konzentrisches in der Wasserträgerin

rechts. Die Dimension der Ferne und Nähe in diesem Bilde ist sicherlich so wichtig wie die von Links und Rechts: ferner ist zunächst links das Feuer, in die Ferne fluchten die Mauer, die Figuren daran und die Reihe der Säulen; fern steht die Fassade der alten Peterskirche; blockhaft ins Nahe kommen die Gebäude nach rechts dann wieder vor, ja äußerst nahe stehen rechts Treppenstufen gegenan. So Erstes zu Raffael's räumlichem Ordnen.

Wie Picasso: Picasso füllte die Fläche und den Raum in diesem Bilde mit wenigen großen Figuren von Menschen und Tieren gleichmäßig und dicht aus, ohne den wie atmenden Gegensatz von Lichtung und Fülle. Das Bild enthält, meiner Erinnerung nach, dank der blaugrauen Farbe (neben Weiß, Schwarz und Grau) mehr Weite und Luft als in allen Reproduktionen. Doch brachte Picasso alle Figuren ins Nahe; punktuell vertiefte Picasso räumlich, so hinterfängt der Stier die Mutter mit Kind, so ist der Tisch gestreckt, der Hintern des Pferdes gebreitet, zuletzt aber die stürzende Frau nur noch auf das Haus projiziert: es gibt keine wesentliche und zusammenhängende Entfaltung nach nah und fern; dicht und nah ließ Picasso das Geschehen erscheinen. Picasso unterschied durch die Figuren Links und Rechts, doch räumlich keine Mitte. Er gab zwar dem Geschehen im Pferde mit seiner Wunde unter der Lampe eine Mitte, doch gehört das Pferd zur linken Hälfte der Komposition. Picasso bildete auf beiden Seiten zwei Einheiten aus, sowohl nebeneinander, wie durch Überschneidung verzahnt, Gruppen und Figuren, die entweder von einander isoliert oder weitausgreifend ineinander verlegt wurden oder einander zustreben. Auch die dritte Dimension, das Oben und Unten, ist wichtig: Picasso bildete allerdings hier eine mittlere und hohe Schicht von Figuren aus, der er den toten Krieger als Basis unten und oben eine Decke mit Lampe und Flammen hinzufügte. Auch diese Dimensionen, wie das Links und Rechts, realisieren und verkörpern die Gestalten, der Stier mit Schweif und Hörnern, das Pferd im Zusammenbruch und Aufwärtswendung und die hereinlaufende Frau in Knielauf und Streben, und die letzte Frau ganz rechts im Hochstrecken der Hände im Sturz. So Erstes zu Picasso's räumlichem Ordnen.

3. Raffael wie Picasso fassten die Dinge in der Wirklichkeit in ihrer räumlichen Ordnung auf, methodisch durch deren Vergleichung, und stellten sie relativ und zu einander proportional dar.

Die Vergleichung betraf die Binnenverhältnisse, die Proportionen im engeren Sinne, wie auch die Aussenverhältnisse der Dinge, im Hinblick auf Ähnlichkeit, Unähnlichkeit und Gegensatz (*similia, dissimilia et contraria*). Dieser Vergleichung entspricht nun die bildimmanente Beurteilung durch den Betrachter. Die Vergleichung als Methode galt allgemein: sie betraf fern und nah, links und rechts, unten und oben, groß und klein, zentral und peripher, Frau und Mann, Mutter und Kind, Mensch und Tier usf. Ich greife an dieser Stelle zur weiteren Erläuterung der Bilder nur je zwei Momente heraus.

Raffael: Die Vergleichung zeigt in den Architekturen die erwähnten Unterschiede und Ähnlichkeiten. Die Architektur links fluchtet in die Ferne, sowohl Mauer wie Säulenreihe; und in den entstehenden Zwischenräumen sehen wir Feuer und Flucht; der Tiefenzug der Architektur ist da und er ist zugleich durch Feuer und Flucht versperrt. Die Architekturen rechts springen dagegen blockhaft, kantig vor, sowohl das Haus des Papstes wie das Haus der Bürger; dadurch sind der Ort des Segnens des Papstes und der Ort des Löschens des Feuers ähnlich einander und zugleich entgegen dem Orte des Feuers und des Fliehens. Dann ähnelt das Haus des Papstes, das nicht nur kantig, blockhaft ist, sondern auch eine konzentrische Risalitfassade zeigt, der Fassade von St. Peter, die ferner erscheint; dadurch ist die Benediktionsloggia des Papstes auf die Kirche St. Peters und der unter der Serliana, dem Bramantefenster segnende Leo IV. auf den in der Mandorla thronenden Petrus des Fassadenmosaiktes rückbezogen: in Korrespondenz zu jenem Orte und zu jenem Manne steht die Kraft seines Segnens. Die Vergleichung zeigt auch unter den Menschen Ähnlichkeiten und Unterschiede, deren einen ich hervorhebe. Während alle Menschen sonst, mit Ausnahme von Kindern, bekleidet sind und die von rechts zur Mitte schreitende Mutter noch ein zusätzliches Kleidungsstück über ihrem Arme trägt, sind die männlichen Figuren der ersten Gruppe links antikisch nackt, fremd: es sind denn auch andere Personen als die Leute

sonst, die da auftreten: Aeneas, Anchises und Askanius mit den in einer Kiste geborgenen Penaten und vielleicht eine Amme (wohl des Alters wegen nicht Kreusa); was sollen diese Personen hier im Borgo? Raffael ging übrigens an der Mauer bemerkenswert zur Bekleidetheit, ging bemerkenswert vom Außerordentlichen zum Normalen über: noch ein Jüngling in Akt, dann die Mutter im Inneren des Hauses nackt, dann der Vater außerhalb bekleidet; der Jüngling in solcher Eile, daß er auf der Flucht die Zeit, sich anzuziehen, nicht gefunden haben mochte; ganz etwas anderes als die ruhig, antikisch-nackt, hervor- und auf den Platz hinaustretende Gruppe auch namentlich bekannter Heroen.

Picasso: Die Vergleichung geht auf Ähnlichkeit, Unähnlichkeit und Gegensatz. Picasso fügte in diesem Bilde, wie bekannt, sogar höchst Gegensätzliches, nach der normalen Erfahrung Unvereinbares an Gestalten und Räumen zusammen; darauf beschränke ich mich hier. Zunächst liegen vornan bloße Fragmente eines gerüsteten Kriegers am Boden, doch sind sie befremdlicher Weise in der Gestalt eines ausgestreckten Menschen ausgeteilt. Dann ist ein Stier bei den Menschen und in einer, für das Jahr und den Ort des dargestellten Geschehens, befremdlichen Weise einer Mutter und deren totem Kinde zugesellt. Auch im Räumlichen Befremdliches: Die Gestalten befinden sich in einem von links nach rechts durchgehenden, langen und niederen Raum mit geflüßtem Boden, einer Tür rechts, einem Tisch links und einer Lampe näher zur Mitte an der Decke, sie befinden sich in einer Art Unterstand, späteren Luftschutzkellern ähnlich; dann aber sehen wir, wie innerhalb dieses Raumes, rechts zwei Häuserfassaden und ein Dach. Wir sehen weiter, daß eine Frau befremdlicher Weise aus einem dieser Häuser heraus eine Lampe in den beleuchteten Keller hinein stößt, Lampe nun dicht neben Lampe, um zu sehen, was dort geschieht. Viermal also lenkte Picasso ausdrücklich aus der üblichen Erfahrung hinaus: an dem Gerüsteten zerbricht unsere normale Erfahrung; in der Stiergruppe wird sie ins Mythologische überstiegen; in der Lampe neben der Lampe muß das hineingestoßene Licht Allegorisches meinen, ein zusätzliches Licht, das das normale Sehen erhöht und intensiviert; und ein Keller wie ein Draußen in der Stadt und das Draußen in der Stadt wie ein oben

geschlossener Keller, das ist die gesteigerte Erfahrung des Bombardements auf Guernica.

II. Invention und Komposition.

Nach der bisherigen Erläuterung der drei Voraussetzungen des Komponierens: der Dinge und ihrer Sichtbarkeit, der räumlichen Ordnung derselben und der Methode des Vergleichens; und nach der Erläuterung der Erfüllung der Voraussetzungen in den beiden Gemälden des Raffael und des Picasso, bei der immer wieder schon von demjenigen zu reden war, was nun explizit zu behandeln ist, gehe ich zu ‚Invention und Komposition‘ über, zunächst zu ‚Figur und Motiv‘, dann zu ‚Struktur, *Ordo* und Thema‘. Ich werde Hell und Dunkel und Farbe nicht behandeln.

1. Figur und Motiv.

Raffael und Picasso stand in den Quellen, in den Berichten im *Liber pontificalis* bzw. im *Çe Soir* und in der *L'Humanité*, dann auch in den ihnen bekannten älteren Werken der Kunst und in der Erfahrung ihres eigenen Lebens der Stoff zur Verfügung, in dem sie die figurierbaren, menschlichen und architektonischen Motive fanden.

Solche figurierten Motive, die Raffael fand, sind: Der oben, vor seiner Begleitung, erscheinende, aufrechte, segnende Papst; die kniende, sich dem Papst zudrehende, sich im Unterleibe beugende und in Brust und gebreiteten Armen zugleich ihm zuhebende, ihn erschauende Frau; die auf den Papst blickende, sich zur Seite neigende, ihr Kind im Rücken stützende, seine Hände führende Frau mit dem am Boden knienden, dem Papst zu betenden, von der Mutter gestützten und geleiteten Kinde; die auf den Papst zu die Platzstufen ersteigende, ihn mit erhobener Hand grüßende, zugleich ihr Kind an der Hand führende Frau mit dem an der Hand geführten, auf sie zugewendeten, nebenher gehenden Kinde; die unter die Loggia getretene, mit erhobenen Händen betende Frau; solche figurierten Motive sind weiter die frierenden und sich fürchtenden, vorwärts eilenden und auf die Mutter zurückschauenden, nackten Kinder mit der sie vor sich hertreibenden und sie schützenden, nachlässig gekleideten, ein Oberkleid über dem Arme tragenden, nachschleppenden

Gewandes, ihnen nachtretenden Frau; die, ebenso mannigfaltig figurierten, Motive des Löschens, ihrer fünf; weitere des Fliehens und des Greise, Kinder und sich selber Rettens; und einige mehr; vor allem auch das figurierte Motiv der, hergewendet, am Boden auf den Beinen sitzenden, das Kind in ihrem Schoße bergenden und seitlich hinter sich, scheu und staunend, etwas erschauenden Frau mit dem zwischen ihren Beinen liegenden, bei der Mutter geborgenen, sich munteren Sinnes umschauenden Kinde. Diese Motive wurden, wie ich sagte, figuriert; d.h. das Motiv mit dem in der Beschreibung nur angedeuteten Reichtum an Einzelsügen, die seine Dichte ausmachen, erscheint an *einem* Ort, in einer von anderen abgehobenen, für sich bestehenden Einheit, der Figur, sei es Einzelfigur oder Gruppe; und das Motiv mit seinen Zügen ist in dieser Einzelfigur oder Gruppe angesetzt, durchgeführt und zu Ende gebracht. Eine solche Figurierung konnte mehrschichtig sein; so die Gruppe des Aeneas: Da bilden der kräftig und breitbeinig dastehende und, wie man an Raffael's eigenhändiger Studie (RZ IX, 422³⁹¹) sieht, freudig auf sein Tun konzentrierte Sohn, der, um den Vater auf dem Rücken zu tragen, mit dem rechten Arme und der rechten Hand das rechte Bein des Lahmenden hochnimmt und mit dem linken Arme den linken Schenkel des Vaters unterfasst wie er das Handgelenk des rechten, ihm über die Schulter hängenden Armes des Vaters erfasst hat, und eben der Vater, der dem Sohne, um sich tragen zu lassen, auf dem Rücken und über der rechten Schulter liegt und hängt und mit der Linken den Sohn an der linken Schulter fasst und, wie ebenfalls die Studie zeigt, dem Sohne freudig zugeneigt ist, eine Gruppe schon für sich, selbständig, ausgewogen, z.B. nach Öffnung und Schließung, für sich angesetzt, durchgeführt und zu Ende gebracht. Diese Gruppe ist die Figur der *Pietas* des Aeneas, der standfesten und gutwilligen Verlässlichkeit des Sohnes und der sich auf ihn auch verlassenden, gutsinnigen Zuneigung des Vaters. Raffael erweiterte diese Gruppe aber dann um den Enkel, der

³⁹¹ Nummern mit den Buchstaben RZ verweisen auf: *Raphaels Zeichnungen*, edd. Oskar Fischel und Konrad Oberhuber, Berlin 1913 sqq., vol. 9, Berlin 1972, im Folgenden RZ IX mit der einschlägigen Katalognummer.

seinem Vater symmetrisch zur Seite und optisch voran schon frisch schreitet, den Blick auf den Vater zurück und die Kiste mit den Penaten in Arm und Hand: diese drei zusammen sind Figur der Generationeneinheit, der auf den Enkel ausstrahlten, von ihm mitgetragenen *Pietas* gegen die Hausgötter und nun zugleich Figur des Aufbruches, da Askanius das Stehen des Aeneas in ein auf die Kante der Mauer projiziertes Schreiten verlängert. Aeneas, Anchises und Askanius bilden miteinander ebenfalls eine Gruppe, selbständig, ausgewogen, gegen das Nächste abgeschlossen, für sich angesetzt, durchgeführt und eben in Askanius gerundet und vollendet. Raffael erweiterte diese Gruppe dann abermals durch die links nachgestellte, herausgewendet auftretende Frau, deutlich distanzierter, die über ihre Schulter und über Sohn und Enkel des Anchises hinweg und empor sieht. Was sie voraus sieht, ob ein Rom, darüber ist Schweigen. Alle vier zusammen bilden die umfassendste Gruppe und sind Figur der um dieses Voraussehen erweiterten Gruppe und in der Sukzession des Hervortretens in der Frau, des Stehens in Aeneas und des Schreitens dann in Askanius Figur des beladenen Verlassens einer brennenden Stadt.

Ich habe in der großen Gruppe des Aeneas zugleich einen besonderen Figurentypus beschrieben, denjenigen einer erweiterten Gruppe mit einer zudem noch nachgesetzten Figur; nach welchem Modelle dann, wenn man Raffael folgen und ihn verstehen wollte, auch der in ihr Figur gewordene, eben gegliederte Sinn dieser Gruppe aufgefasst werden müßte. Die Einzelfigur, die einfache Gruppe, der zweigeteilte Haufen wie in den Betenden zu Füßen der Benediktionsloggia und die Figur mit doppelseitiger Begleitung wie im Papste in der Benediktionsloggia sind weitere Figurentypen; überhaupt war Raffael besonders reich in der Erfindung von Typen der Zusammengehörigkeit, Typen der Gemeinschaft von Menschen.

Ich gehe über zu Picasso. Auch er fand und figurierte menschliche, tierische, architektonische und andere gegenständliche Motive. Wir haben in dieser Hinsicht die hereinlaufende Frau schon angeschaut, die vernagelter Brüste, wie hinzugesetzt sei, läuft und ihr Gesicht in das Licht und zu der Lampe emporhebt; ihre Kinder, sie sind

nicht mehr. Welcher Art Motive wurden sonst und wie figuriert? Eine andere Figur nun eines Hauses und einer Frau besteht aus der aufgehenden, durch Tür und Fenster durchbrochenen Giebelseite und dem sich erstreckenden Dache des Hauses und der Frau mit ihren Brüsten, deren Warzen nach außen und innen gewendete Dornen sind, ihrer zwischen ihnen angepressten und in spitzen Fingern weitgespreizten Linken, ihrem in Hals und Kinn darüber weit vor- und herabkommenden Kopfe und ihrem, dem Dache entlang, weit vorschießenden rechten Arme, der in der Hand, im Schafte dicht und eng umschlungen, eine Lampe hält, um, angehaltenen Atems, offen stehenden Mundes, vor und zur Seite blickend, unter ihrem Lichte, was vor ihr geschieht, zu sehen. Eine andere Figur besteht aus dem Pferde, das auseinandergesperrter Hinterbacken, ausfahrenden und hinabschwingenden Schweifes, auf den Hinterhänden, bei abknickendem rechtem Hufe, Halt sucht; dessen schwerer Leib eine große, aufgerissene, diamantene Wunde, einen eingedrungenen Lanzenschaft und eine weitere, kleine, über dem eingedrungenen Splitter sich schließende Wunde trägt; das, bei ausgreifenden Vorderbeinen, mit der rechten, abgeknickten, im Gelenk auf den Boden aufgekommenen Vorderhand zu Boden bricht; und das über dem gewölbten Bug der Brust, Hals und Kopf emporwirft, stehender Ohren hinaufschaut und, geblähter Nüstern, zur Seite brechenden, weit offenen Maules und zwischen den Zähnen spitz ausfahrender Zunge, aufschreit.

Picasso figurierte in diesem Bilde zumeist Einzelfiguren, doch auch eine Gruppe und zwar vom Typus der erweiterten Gruppe: die Gruppe der Mutter mit dem toten Kind, erweitert um den Stier. Die Mutter am Boden, im Winkel ihres rechten Armes Brust und Hals des Kindes, dessen Kopf hintüber gesunken ist, dessen Nase herabhängt; die Mutter hält es, eine Binde darüber links, eine Windel darunter rechts, mit ihrer rechten Hand gespreizter Finger, deren einer die Spitze ihrer Brust berührt; ihres Kindes stramm gezogenes Kleidchen, die Beine mit den kläglich nach aussen gewendeten Zehen gehen vor ihrem Leibe herab; die Frau hat aufgebender Klage ihre Linke mit aufgefächerten Fingern zur Seite nach außen herabgewendet; sie hat über dem Winkel der Brüste den

Hals hoch aufgewendet, den Kopf waagerecht zurückgelegt, und sie klagt, sich drehender Augen, spitz auffahrender Zunge, hochauf. So diese Gruppe, das Kind als Teil der Frau. Nun die Erweiterung: Hinter ihr steht gebreitet der Stier; auflohenden Schweifes hat er Hals und Kopf her und überhin nach links gewendet; der Kopf steht über dem Kopfe der Frau, die in seinem Schutz und zu ihm hin und weit darüber hinaus klagt; der Stier schaut, ausfahrender Ohren, bedrohend gebogener Hörner, aufgerissener Nüstern, spitz vorstossender Zunge, vor und zur Seite; Gefährte und Hüter in ohnmächtigem Zorn. Auch die höchst expressiven Motive Picasso's wurden figuriert; auch hier erscheint das Motiv an *einem* Orte, in einer von anderen abgehobenen, für sich bestehenden Einheit, der Einzelfigur oder Gruppe. Expressiv sind die Figuren dadurch, daß alle Züge des Motivs in je *eine* Richtung zusammenführen, so ausgewählt wurden, und Anfänge, auch Zwischenmomente, und Enden der Bewegungen und Streckungen der Gestalten (bei der Hereinlaufenden Füße, Knie, Kinn und Hände) extrem gesteigert wurden. Auch hier aber wurde das Motiv angesetzt, durchgeführt und zu Ende gebracht, bei der Frau mit der Lampe (z.B.): auf der Basis der Giebelfassade und des Fensters in Brüsten und Hand dazwischen ruhig angesetzt, in Kopf und Arm bewegt durchgeführt und in Hand und Lampe ruhig zum Schluß gebracht (Picasso klärte Figuren und Gruppen, auch die Figurenschlüsse - man denke an die Zeichnungen für den Kopf des Pferdes - in je eigenen Studien); auch hier erscheint die Figur darum gegliedert, prägnant und geschlossen rund.

Freilich ist ein Unterschied in der Motivfindung und -figurierung hervorzuheben: Raffael figurierte eine Vielzahl ähnlicher Motive, man denke an die Sequenz der dem Papst zugewandten Frauen, der die Hände hebenden Knienden, der zu ihrem Kinde geneigten Schauenden, der mit ihrem Kinde Grüßenden und der Betenden endlich, wodurch über die Variationen eine gewisse, mässige Breite des Motives erfahren und der Betrachter dahinein eingestimmt wird; während Picasso die sehr wenigen figurierten Motive äußerst hart gegeneinanderstellte und -richtete. Doch damit wären wir bei der Frage nach der Disposition der figurierten Motive oder der Frage nach dem *Ordo* und dem Thema, und wir sollten

uns des Unterschiedes von Struktur und *Ordo* einer Komposition vorab vergewissern.

2. *Ordo* und Thema.

Es sind zwei Beurteilungen einer Komposition als ganzer zu unterscheiden und faktisch, wie dargelegt, von Alberti schon unterschieden worden. Die eine Beurteilung fasst die Komposition als Struktur ins Auge und urteilt, daß in Raffael's Gemälde alle Figuren, die menschlichen, wie die architektonischen Figuren, von großer Plastizität sind und daß sich dadurch eine durchgängige Plastizität des gesamten Bildes ergibt und daß in Picasso's Gemälde alle Figuren der Menschen und Tiere von großer Kräftigkeit gegeneinander und geringer Plastizität gegen uns sind und daß sich dadurch eine durchgängige reine Sichtbarkeit durchgängig kräftiger Figuren ergibt. Sie urteilt weiter, daß in Raffael's Gemälde durchgängig körperliche und seelische Bewegung und Ruhe und daß in Picasso's Gemälde durchgängig gestaltliche Bewegung, Streckung und expressiver seelischer Ausdruck herrschen, und sie erfährt die allgemeine Durchfiguriertheit, Klarheit und Prägnanz des Bildes. Und sie urteilt schließlich, daß alle Figuren in Raffael's Gemälde zu einer Gesamthandlung, in Picasso's Gemälde zu einem Gesamtgeschehen zusammenstimmen, von großer Ausgewogenheit, und daß beide Gemälde - auch das des Picasso - dadurch große Selbstverständlichkeit bekunden und Ruhe ausstrahlen, so bewegend erregt Handlung und Geschehen auch sind. Bei dieser Beurteilung der Komposition als Struktur ist das Ganze so im Blicke, wie es auch simultan erfahren werden kann.

Neben dieser Beurteilung der Komposition als Struktur nach Plastizität, Bewegung und Geschehen steht eine andere Beurteilung, der ich mich nun zuwende, die Beurteilung der Komposition als Disposition oder Folge; sie beurteilt die Sequenz der figurierten Motive, die Folge der Figuren und Gruppen, die durch jene simultane Struktur durchwaltet wird, und beurteilt sie als einen durch den Künstler methodisch erzeugten, vernünftigen und sukzessiven Gang.

Wir hatten bei Raffael gerade damit angefangen, indem wir die Sequenz der dem Papste zugewandten Frauen, der die Hände hebenden Knienden, der zu ihrem Kinde geneigten Schauenden und das Kind sehen Lassenden, der mit ihrem Kinde Grüßenden und endlich der Betenden, auffassten. Wie die ersten beiden Figuren in eine größere Einheit gefügt wurden, so wurde der letztgenannten Figur der Haufe der Knienden, zu Füßen der Loggia, angereiht. Diese Figurensequenz geht nun rhythmisch nicht locker nur einfach so hin, sondern Raffael intermittierte zwischen die näheren zwei und zwischen die ferneren zwei gegengewendete Figuren, welche die Sequenz des Strebens, des Schauens/Sehenlassens durch das scheu und staunend andere Erblicken und die Sequenz des Grüßens, Betens durch das offener Arme halb Hergewendetsein wenden und gliedern und die als Hergewendete den segnenden Papst zugleich vorbereiten, der ihre Folge, überhöhend, abschließt. Raffael charakterisierte diese Sequenz durch eine mäßige Breite der Figuren- und der Motivvariation, er führte sie aus dem Dunkleren ins Hellere, aus der Dichte der Figuren ins Lockere, aus dem Schwereren ins Leichtere, aus dem Niedereren ins Höhere: sie ist der Weg der Frauen zu dem in paralleler Bahn wirkenden Segen des Papstes.

Um so mehr fällt dieses auf, wenn man die andere Sequenz gewaltig unterschiedener Gruppen und Figuren links vergleicht; dort folgt der Großen Gruppe des Aeneas, in deren Mitte (laut der Studie), trotz Flucht, die gutwillige und gutsinnige Freude von Vater und Sohn stehen sollte, nach heftiger Zäsur, in ganz anderem figuralen Charakter, der in panischer Eile (vgl. dafür Raffael's Studie RZ IX, 423) sich von der Mauer gestreckt herablassende Jüngling, oberhalb dessen die rotschwarzen Feuerrauchwolken in der Tat schon über die Mauer quellen, und, abermals nach heftiger Zäsur und wiederum in völlig anderer Stimmung, bekleidet, der am Boden stehende, sich hochreckende Vater und oben, nackt, die sich über die Mauer beugende Mutter, die, vom Feuerrauche bereits erreicht, ihr gewickelter Kind zu seiner Rettung in die Hände des Vaters wird fallen lassen müssen; was aus ihr wird, sieht niemand. Diese Figuren, die fluchtende Mauer vor sich, die klar skandierte Säulenreihe hinter sich, verkörpern einen anderen,

gewaltigeren Rhythmus, in dem von Flucht, von Rettung und von Gefahr die Rede ist. Zugleich sind der Jüngling und die Familie, sind das sich selbst Retten und das ein Kind Retten, das selbst in Gefahr Sein, Auslegung und Umkehrung der vorangehenden Aeneasgruppe.

Die Hauptfolge der Gruppen und Figuren geht indes von der Gruppe des Aeneas, auch dessen Weg entsprechend, weiter zur Mitte nach rechts; so sind der Jüngling und die Familie an der Mauer eine eingeschobene Deviation. In der Bildmitte setzt dann sofort mit der ersten vornean, am Boden knienden und die Hände hebenden Frau eine weitere Deviation nun jener ein, die sich zum Papste wenden. In jener Frau, die, am Boden sitzend, scheu und staunend nach Aeneas schaut (ihr Kind in die andere Richtung), und in jener Frau, die, sich zu ihrem Kinde neigend, auf den Papst schaut (deren Kind in dieselbe Richtung gewendet), ist, Rücken an Rücken (vgl. Raffael's Studie RZ IX, 425), die Alternative da. Ich komme auf die thematische Bedeutung dieser Alternative zurück.

Der mittlere Teil des Bildes wurde nun rechts durch jene Frau beschlossen, die ihre frierenden und sich fürchtenden Kinder vor sich her treibt, den anderen Frauen und Müttern zu; ihre Kinder schützend, erscheint sie dank Projektion unter brennenden Dachsparren; sie gleicht der Betenden in der Ferne, welche die Deviation der Frauen abschloß, und sie folgt ihr in einem räumlichen Sprunge nach vorn; der große Stil der Figur und ihrer Gewandung zeigt deutlich ihre Abkunft von den Figuren rechts; ihr Weg geht der Richtung der Frau, die Aeneas scheu erblickt, und diesem selbst entgegen; aber auch sie scheint nochmals auf der Flucht; was soll die überraschende Neusetzung und die Wendung der 'Flucht'?

Ich fange mit einer Beobachtung über die Symmetrie der Anzahl der Figuren an: Der linke Teil der Komposition enthält in der Gruppe des Aeneas vier, in den Figuren an der Mauer nochmals vier, zusammen acht Gestalten. Die Frauen und Kinder, die in der Bildmitte beisammen sind und zusammenlaufen, sind nochmals acht Gestalten. Die herausgehobenen Figuren in der Mitte des Platzes sind wiederum vier Gestalten; in den herausgehobenen Figuren oben, in Papst, Petrus und

den beiden Donatoren könnte man nochmals vier Gestalten erkennen; das wären eventuell also wieder acht. Wichtiger: im letzten Bildteile rechts sind, für die Ordnung voran nun doch ungewöhnlich, fünf Gestalten zu sehen; es sei denn, man zählte ihnen die sachlich und nach Figuren- und Gewandstil zugehörige Gruppe der Frau mit den beiden Kindern zu, dann wären es wiederum acht. Dann gehörte diese Gruppe der Frau mit den zwei Kindern, fundamental und überraschend die angesetzte Ordnung durchbrechend, sowohl zum Bildteile in der Mitte wie zu dem Bildteile rechts, sie löste sich von den rechten und vollendete damit die mittleren Figuren. Ich möchte dieses Verständnis vorschlagen³⁹².

Es würde dazu passen, daß die räumliche Anordnung der Figuren im rechten Bildteile auf sich durchkreuzenden Achsen geschah: die eine Achse von der Frau mit den Kindern, die nachschleppenden Gewandes auf dieser Achse geht, zu dem überschrittenen Manne ganz rechts; die andere Achse von den die Wassergefäße hebenden Gestalten etwas ferner zu der einen Wasserkrug tragenden jungen Frau rechts vorne. Wir würden dann rechts das aus dem Wege Gehen und aus dem Wege Treiben der Mutter und Kinder und zu deren Schutze sehen und quer gegenan mannigfaltiges Wirken zum Löschen des Feuers hin. Das wäre abermals eine Verbindung der Hauptrichtung Links-Rechts und der Deviation in die Ferne, man vergleiche die Sequenz der zum Papste gewendeten zwei ersten Frauen und erfahre das aus dem Wege Rücken einer das Handeln möglicherweise behindernden Person und retardierenden Figur. Nun ist das auf jeder der Achsen Angeordnete gleich gewichtig und im Kreuz verspannt. Und ist das Dahingehen und -treiben der Mutter in der Tat anderes als Flucht.

Es gibt übrigens weitere Gegensätze: die Figur der etwas ferner stehenden und Gefäße zum Löschen hebenden Frau entspricht und widerspricht der Figur des das Kind erwartenden Vaters links, und die

³⁹² Raffael hatte ähnliches und doch anderes schon in der Grabtragung Borghese (Pala Baglioni, Rom, Galleria Borghese, 1507) gemacht; dort hatte er Magdalena, die eigentlich fünfte der Frauen rechts, der Gruppe der fünf Männer links nachlaufen und sich ihr zur Klage um Christus einfügen lassen.

Figur des Jünglings über ihr entspricht nach Beugung und Greifen der Figur der Frau mit dem Kinde dort links; und die letzte Gestalt rechts trägt über sich einen Krug wie die erste Gestalt links, Aeneas, den Vater.

Im Ganzen sei dieses vorerst noch angefügt: Der linke Bildteil handelt ganz eindeutig von Feuer und Flucht, von Lebensgefahr und Lebensrettung; der mittlere Bildteil handelt ebenso eindeutig vom sich Wenden an den Papst und von seinem antwortenden Segen, der gegen das Feuer links gewendet ist; und der dritte Bildteil handelt ganz eindeutig vom Löschen; die die Bildteile verknüpfenden, komplizierteren Gruppen sind die Gruppe der Frau mit den zwei Kindern und die Gruppe der am Boden sitzenden Frau mit dem einen Kinde. Doch scheint es klar, daß die Gesamtdisposition, nur so verstanden, Sinn hat, daß erst von Feuer und Flucht, Lebensgefahr und Lebensrettung, dann vom Segen des Papstes, dann vom Löschen die Rede ist. Was sollte der Segen des Papstes nach dem Löschen, was sollen Flucht und Feuer nach dem Segen, wenn dieser denn wirkt. Von links verstanden, wurde im Ganzen eine Geschichte dargestellt, wurde eine *Storia* erzählt.

Wir kennen nach der Erläuterung des *Ordo*, der Gruppen- und Figurenfolge, die Geschichte nun und können deren Thema bestimmen: Das Thema, in dessen Zentrum der Segen des Papstes und das Vertrauen vor allem der Frauen und Mütter auf den Papst steht, hat zwei Seiten; die eine ist erstaunlich genug: Raffael stellte nicht dar, daß auf den Segen des Papstes Leo IV. hin das Feuer erloschen sei, daß das Element wunderbarer Weise nachgegeben habe; genau dort, wohin der Papst segnet, brennt es am stärksten. Es folgt vielmehr das Löschen; und dieses nicht im aktuellen Hinblick auf den Papst oder auf sein Geheiß hin. Die Löschenden stehen zwar auf einer räumlichen Achse, die verlängert auf den Papst führen würde, der entlang aber gerade nicht gesehen werden kann; das zu löschende Gebäude hindert. Sondern, neben des Papstes aufrechter und segnender Gegenwart in der Loggia, die auf die an der Fassade der Kirche erinnerte Gegenwart Petri bezogen wurde - es sind zwei Figuren oben in der Mitte des Bildes, die eine länger dort, die andere aktuell erscheinend -, steht ein Löschen aus der eigenen Kraft der Personen, welches aber dem Vertrauen der Frauen und Mütter

symmetrisch ist und der Flucht und solcher Rettung entgegensteht. Im linken Teile des Bildes fliehen Kinder, Greise und auch Männer; im rechten Teile des Bildes führt ein Mutter die Kinder hinaus und löschen Männer, Greise und auch Frauen. Die säulenhaft gerundete Schlußfigur der jungen Frau, die einen Krug auf dem Kopfe, einen zweiten an der Hand trägt und zum Tun hinunterschreitet, ist Figur des Triumphes solchen eigenkräftigen Handelns und sie steht Aeneas bei Raffael wirklich gegenan. Die im Kontext des Bildes eher übernormale Kunsthaftigkeit dieser Figur hebt sie über den Handlungszusammenhang auch hinaus, wie den Diogenes in der Schule von Athen und den Heliodor in dessen Vertreibung, sie verkörpert ihr Tun, sozusagen, prononciert: dadurch ist sie es, die den Betrachter, der ja nicht sieht, daß das Löschen gelingen wird, auf sie vertrauen und in der Sache überzeugt sein läßt.

Der zweite Teil des Themas ist ergreifender noch; er ist an Aeneas gebunden und daran, daß es Rom ist, das brennt. Aeneas läßt einen Ruinenbogen hinter sich, unter dem das Feuer brennt; der Papst hat einen Bogen über sich, unter dem sein Segen steht. Schon in der Vertreibung des Heliodor hatte Raffael Anachronistisches mit Macht eingesetzt, indem ein Papst dem Hohen Priester des Alten Bundes in der Stunde der Not nahe sein wollte und sich in den Tempel des Salomo tragen ließ, doch seiner Hilfe bedurfte es nicht mehr. Ebenso eigentümlich hier die Familie des Aeneas. Aeneas flieht zum anderen Male aus einer brennenden Stadt, flieht aus dem von ihm gegründeten Rom; genau das wird die in der Mitte auf dem Boden sitzende Mutter mit Scheu gewahr; die nächste in ihrem Rücken schaut auf den Papst; durch den Segen Leos IV., bezogen auf Petrus, und durch die neue *Pietas* der Frauen und Mütter gegenüber dem Papste wird das Schützen der Kinder und das bewegungsmächtige, eigenkräftige Löschen der Männer und Frauen möglich: Aeneas bräuchte nicht fliehen, nicht abermals eine Stadt gründen, nicht fliehen – wohin? Zu den Säulen des Herkules? Oder darüber hinaus? --- Er bräuchte nicht fliehen, Rom geht nicht unter, wie Troja abbrannte.

Ich gehe über zu *Ordo* und Thema von Guernica. Die Komposition ist schon mit einem Triptychon verglichen worden. Das ist

insofern nicht falsch, als diese Komposition, wie übrigens auch diejenige des Raffael, dreiteilig ist und die seitlichen Teile mit der Familie des Stieres und mit der aus dem Hause stürzenden Frau einander symmetrisch und so komponiert sind, daß jeder Teil auf sich konzentriert wirkt; es ist insofern aber falsch, als die seitlichen Teile nicht selbständig und für sich anschaulich, sondern durch Hand, Arm und Kopf des Kriegers links und Knie, Schenkel und Fuß der Hereinlaufenden rechts überschritten sind, die seitlichen Teile nicht links und rechts neben dem mittleren Teile, sondern links und rechts jenseits des mittleren Teiles erscheinen. Das sollte im Verstehen realisiert werden.

Man kann noch eine weitere Verschränkung des rechten Seitenteiles und des mittleren Teiles beobachten: die, aufgewendeten Gesichtes, hereinlaufende Frau rechts ähnelt der, aufgewendeten Gesichtes, klagenden Mutter ganz links, und die nach links ausfahrende Frau mit der Lampe entspricht dem nach links dräuenden Stiere mit seinem Schweif, dann entspräche die in den Tod stürzende Frau dem toten Kinde. Man könnte demnach sagen, daß der in Tod, Klage und Zorn zusammengehaltenen Gruppe links die im Suchen des Lichtes, im Sehen im Lichte und im Sturze in den Tod auseinander-zusammenfahrende Gruppe rechts entspreche; und könnte, ähnlich wie bei Raffael, ein Verschieben des der rechten Seite Zugehörigen in die Mitte hinein wahrnehmen. Wie ungeheuer verlassen erscheint dann der Schrei derjenigen Frau, die in den Tod stürzt; und, der Mutter links verglichen, wie sehr geht ihr Schrei in's Leere.

Ich folge nun dem *Ordo* der Komposition, so wie ich ihn verstehe. Picasso stellte voran einen auf den Rücken gestürzten Krieger dar: die Komposition im Ganzen damit anhebend, seine auf dem Rücken liegende, geöffnete linke Hand, Ergebung zeigend, samt Unterarm und den zur Seite und nach hinten gesunkenen Helmkopf (Einheit aus Helm und Kopf), verdrehter Augen, ausgehauchten Atems; und, ohne Schulter und Oberarm, ein Stück weiter rechts dann den rechten Unterarm und die Hand, die fest den Griff eines Schwertes, das zerbrochen, umfaßt hält, den Rest der Entschlossenheit zeigend, der eine Pflanze, als letztes Hoffnungszeichen schon von anderen gedeutet, erwächst. Jenseits der

Anhebung, genauer: oberhalb des tatenlos gewordenen Armes und der Hand geht die Frau mit dem toten Kinde und oberhalb des Armes und des Kopfes des Verschiedenen geht der die Frau und das Kind hinterfangende Stier auf, Tod und Klage von Kind und Mutter und der ohnmächtige Zorn des Stieres, der bei ausgefahrenen Ohren, drohenden Hörnern, spitzer Zunge, aufflammendem Schweife zornbeugend nichts tun kann, mythologische Figur Spaniens oder des spanischen oder baskischen Mannes, des Gefährten und Hüters von Frau und Kind; ihm angeschlossen, folgt ein Tisch, auf den ein Vogel, getroffen und schreiend, wie vom Himmel herab, fällt.

Warum aber bebt der Stier vor Zorn? was denn kann der Stier nicht tun? Er kann den Gegner, der Tod und Klage von Kind und Frau bewirkte, nicht mit den Hörner aufspießen und nicht hinter sich werfen, wie in einer Corrida möglich; der Gegner ist nicht zu sehen, nicht zu erreichen; er sitzt, wie wir wissen, in Flugzeugen, die Bomben abwerfen; der Stier sieht, aber er erblickt nichts, er kann ausfahrender Ohren nur hören; ein Dach ist über ihm und - so zeigt die weitere Komposition - wie über der ganzen Stadt; man kommt nicht hinaus. Tod, Klage und Ohnmacht beruhen, wie Picasso wörtlich zeigte, darauf, daß der ritterliche Krieger, zerstückt und tot, zerbrochener Waffe, neben und unter seinem Pferde liegt. Dieser Hauptsache links nachgesetzt, erscheint die Familie des Stiers. Man vergleiche für ein Mal die Familie des Stieres mit Raffael's Familie des Aeneas, ebenfalls links im Bilde; und vergleiche den sterbenden Vogel mit dem zu rettenden, gewickelten Kind.

Ich folge dem *Ordo* der Komposition weiter. Wir sahen Hand, Arm und Kopf und, nach einem Abstände, Arm, Hand, Blume und Schwert des Kriegers; und sehen nun, am Halse des Kriegers anhebend, über seinem schwertführenden Arme und bei seinem Handgelenk niederbrechend, über seine Hand noch hinweggeführt, ihm verbunden und weiterführend, sein Pferd, das wir früher schon als Figur betrachtet haben, und sehen an ihm in Wunde, in Niederbrechen und kreatürlichem Schrei nicht mehr den Tod, sondern das Sterben. Im linken Teile der Figur wurden eine gesplitterte Lanze und die große Wunde

übereinandergesetzt und Kopf und Schrei und die Lampe des Unterstands einander verglichen. Der räumlichen Ordnung nach folgen auch die Tiere einander, der Stier und das Pferd, der ohnmächtige Zorn und das aufschreiende Niederbrechen. Das Sterben dieses Pferdes ist der Höhepunkt des von Picasso dargestellten Geschehens.

Die Hauptbewegung ging bisher nach rechts, in den nächsten beiden Figuren folgen Gegenbewegungen nach links. Die hereinlaufende Frau, die vernagelter Brüste im Knie zu Boden geht und doch ins Licht empor strebt, ohne mehr zu sehen als das Licht. Und über ihr die Frau, die dornengespickter Brüste, an sich haltend, heraus sich streckt, ein Licht vorstößt und das Sterben des ritterlichen Pferdes sieht und durch die Übersteigerung des Sehens, durch das übermäßig prononcierte Sehen, das Sterben des Pferdes zeigt. Man kann eine Sache bekanntlich so prononciert anschauen, daß sich jedermann zu ihr hin wendet und sie ansieht. Im Rücken dieser Frauen, der Hereinlaufenden nachgesetzt und jenseits ihrer, stürzt eine letzte Frau allein, der Fassade eines brennenden Hauses entlang, herab, emporgerissener Arme, sich drehender Augen und im Schrei; auch ihr Rock brennt; der Unterleib ist, wie durch Luftdruckwellen, aus der Bahn gerissen. Es sind übrigens nur Frauen, von denen Picasso in der rechten Hälfte des Bildes handelte; deren Kinder sind, wie die Vernagelung der Brüste zeigt, tot; und den ritterlichen Mann finden sie nicht mehr; er ist zerstückt und sein Pferd stirbt. Die Figuren der beiden Frauen rechts des Pferdes sind wichtig, nach ihrem Gewichte auch ein zweiter Hauptteil; denn, darin einander übersteigend, ins Licht strebend, Licht in die Sache bringend, dann die Sache sehend und durch Sehen zeigend, erwächst hier jene Zeugenschaft, durch die das Geschehen in seine Wahrheit kommt, nicht vergeht; auch mahnen kann. Man denke an die Korrespondenz dieser sehenden und sehend zeigenden Frau zu dem ohnmächtigen, zornigen Stier. Die beiden Frauen bewegen sich in ein und dieselbe Richtung, nach links. Der Darlegende, Picasso, aber wendete in ihnen den nach rechts fortlaufenden Fluß der Darlegung nach links um und auf die Sache, die zu bezeugen ist, zurück; bevor er wiederum rechts zum Schluß der Sache kam.

Ich bin der Disposition der figurierten Motive, der Folge der Figuren und Gruppen, dem *Ordo* der Komposition gefolgt, so wie ich ihn sehe. Ich möchte bitten, ihn zu bedenken. Zu bedenken, ob es eine richtige Leserichtung gibt, eine bestimmte Figurenfolge, ob etwa Tod, Klage und Zorn einer Familie nach dem Todessturze einer, die darin allein, einen rechten Sinn machen könnte und nicht in der Tat vorher gesehen und verstanden sein sollten. Ich bitte vor allem zu bedenken, wieviel für ein Verständnis der Beurteilung des Geschehens von Guernica durch Picasso davon abhängt, welches der richtige Platz ist für die sehend zeigende Zeugenschaft. Würde man mit ihr die Darlegung schließen, dann wäre sie ein aufhebender, bewahrender, in dieser Hinsicht auch tröstlicher Schluß; würde man Picasso, wie mir scheint, aber wirklich folgen, dann bekundete sich die Zeugenschaft mit Kraft unmittelbar nach dem Höhepunkt und das Geschehen schlosse mit dem Sturz der Brennenden aus dem brennenden Hause, es schlosse mit Untergang, und der Untergang bliebe, eben im Sinne solcher Zeugenschaft, auch wirklich Untergang.

Man mag für ein Mal nun auch den rechten Teil der Komposition des Picasso mit dem rechten Teile der Komposition des Raffael vergleichen, Brand und Haus hier wie dort, doch Tod gegen Löschen; man mag auch die hereinlaufende Frau, die sehend zeigende Frau darüber mit der die Kinder treibenden Frau und dem brennenden Sparrendache darüber vergleichen, wie der Sinn an dieser Stelle der Komposition gewendet oder überhöht wurde; man mag das Zusammenhalten aller Figuren in den jeweiligen Bildmitten in Gestalt eines Dreieckes vergleichen; und man mag sich wundern über die Entsprechung der Parallelität eines Petrus und des aktuell tätigen Papstes mit derjenigen einer Lampe an der Decke und der aktuell eingeführten Lampe: in Picasso's Guernica wirken kein Papst und kein Petrus mehr ein Heil, an deren Stelle steht allein das Licht und abermals das Licht, um sehend zu zeigen und Zeugnis zu geben.

Das Thema Picasso's war die neue Qualität des Krieges als Luft- und Bombenkrieg auch gegen Städte, wie sie Picasso durch den Angriff der deutschen Legion gegen die baskische Stadt im April 1937, kaum

zweieinhalb Jahre vor dem Einmarsch deutscher Legionen in Polen, schon klar vor Augen stand: Tod, Klage, Ohnmacht; Vernichtung und Sterben des ritterlichen Kriegers und seines Pferdes, über Jahrhunderte Inbegriff männlich-kriegerischer *virtù*; wovon sehend zeigend Zeugnis gegeben wird; und die Wirklichkeit des Flammentodes in einer brennenden Stadt.

Es war nicht meine erste Absicht, bestimmte Gemälde zu erklären, sondern von der Geschichte der Komposition als einem Gegenstande und von der Analyse der Komposition nach Figur und Motiv, *Ordo* und Thema, usf. als einer Methode der Kunstgeschichte Erläuterung und Beispiel zu geben. Vielleicht war es nützlich, ein Werk der Renaissance und eines der Moderne nebeneinander zu stellen, um erkennen zu machen, daß die Komposition nicht nur zur Wirklichkeit der frühneuzeitlichen Kunst gehörte und die Kompositionsanalyse nicht nur zur Wissenschaft von der frühneuzeitlichen Kunst gehören mußte, sondern auch zur Wissenschaft von der Kunst der Moderne.

Das Besondere der vorgetragenen Überlegungen liegt sicherlich in dem Gewichte, daß ich, eine der Lehren von Kurt Badt dabei ausbauend, auf den *Ordo*, die Folge der Figuren und Gruppen, die Folge der figurierten Motive, lege, damit auf eine *Sukzession* in der Bildordnung³⁹³, etwas das die Ordnung von Gemälden der Ordnung von Werken der Dichtkunst und der Musik verwandt erscheinen läßt. Der Unterschied aber ist, daß in Werken der Dichtung und der Musik die Teile so sukzedieren, daß das früher Genannte und das früher Erklungene genannt und verklungen sein muß, wenn das später zu Nennende und zum Erklingen zu Bringende dann genannt wird und erklingt; daß in Werken der Malerei aber das Vorhergehende und das Nachfolgende gleicherweise präsent sind: in der Malerei ist die Sukzession selbst

³⁹³ Kurt Badt, 'Modell und Maler' von Jan Vermeer. *Probleme der Interpretation*, Köln 1961; Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin 1980.

überschaubar, man kann sich ihrer hin- und herschauend stets vergewissern.

Nachweise

Annemarie Kuhn-Wengenmayr verfaßte die Texte Nrn. 3, 8, 9, 10, 12 und 13. Rudolf Kuhn verfaßte die anderen Texte. Die Texte wurden, vor allem sprachlich, überarbeitet und die Titel einander angeglichen. Die Texte bleiben ihren ursprünglichen Adressaten (Widmungen und Festschriften) zugeeignet.

Die ursprünglichen Publikationsorte sind:

1. Cranach, Der Christus am Kreuz von 1503 als Marienklage, ein Altarbild: *Alte und Moderne Kunst*, Heft 123, 1972, pp. 12-15.
2. Dürer, Das Letzte Abendmahl von 1510 (aus der Großen Passion), Holzschnitt, ein erzählendes Bild: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*, vol. 60 (Festschrift Walter Ziegler), 1997, pp. 763 – 774.
3. Rubens, Samson und Delilah von 1609, ein erzählendes Bild: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, edd. Norbert Dubowy, Sören Meyer-Ellen, Pfaffenhofen 1990, pp. 81-100.
4. Rubens, Die Amazonenschlacht und der Betlehemitische Kindermord, ein episch und ein dramatisch erzählendes Bild: *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*, ed. Erich Hubala. Konstanz 1979, pp. 73-99; und teilweise (Betlehemitischer Kindermord) in dem Buche: Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre* (Beiträge zur Kunstgeschichte, edd. Bandmann, Hubala, Schöne Bd. 15). Berlin 1980.
5. Rubens, Das Große Jüngste Gericht, ein Altarbild, nebst Überlegungen zur Funktion eines Werkes der Kunst als Tat der Politik und als Denkmal der Geschichte: *Land und Reich, Stamm und Nation ... Festgabe für Max Spindler zum 90. Geburtstag*, ed. Andreas Kraus, vol. 2 (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte vol. 79), München 1984, pp. 91-105.

6. Rubens: Figur, Hell-Dunkel und Farbe im Kompositions-Prozeß: *Festschrift Lorenz Dittmann*, edd. Hans-Caspar Graf von Bothmer, Klaus Gütthlein, Rudolf Kuhn, Frankfurt 1994, pp. 73-85.
7. Ignaz Günther und Gian Lorenzo Bernini: die mehransichtige Komposition von Skulpturen: *Festschrift für Wilhelm Messerer*, ed. Klaus Ertz, Köln 1980, pp. 231-249.
8. Schnorr von Carolsfeld, Die Hochzeit zu Kana, ein erzählendes Bild: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, vol.11, 1972, pp. 249-270.
9. Manet: das Studium von Figuren, Gruppen und Gruppenzusammenhängen in der erzählenden Malerei Italiens, am Beispiel Gozzoli's: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 38, 1994, pp.165-182.
10. Manet: die Metrisierung in einigen Figurenbildern und ihre Herkunft aus der Malerei Italiens: *Festschrift Lorenz Dittmann*, edd. Hans-Caspar Graf von Bothmer, Klaus Gütthlein, Rudolf Kuhn, Frankfurt 1994, pp. 115-130.
11. Marées: Figur und Komposition: *Hans von Marées*, ed. Christian Lenz, München 1987, pp. 71-86.
12. Marées: Der Versuch der Erneuerung der antiken Malerei: *Arte come Autobiografia, Kunst als Autobiographie*, edd. Lea Ritter Santini und Christiane Groeben, Neapel 2005, pp. 121 - 158 auf Italienisch und Deutsch; *Art as Biography, Hans von Marées*, edd. Lea Ritter Santini and Christiane Groeben, Neapel 2007, pp. 71 - 92 auf Englisch.
13. Marées, Pferdeführer und Nympe, Abendliche Waldszene: Zwei Beispiele Thematischer Komposition, deren Herkunft aus der antiken Malerei und deren Wirkung auf die neuere Dichtung (Hofmannsthal): dieser Text ist bislang nicht publiziert worden.
14. Liebermann: Farbkomposition des jungen Liebermann: *Alte und Moderne Kunst*, Heft 183, 1982, pp. 1-6 (Erich Hubala zugeeignet).
15. Über die Kompositionsgeschichte und die Kompositionsanalyse als Gegenstand und Methode der Kunstgeschichte; zugleich Komposition bei Picasso und Raffael: Guernica und Borgobrand: *Artibus et Historiae, An*

Art Anthology, Band 41 (XXI), 2000, pp. 133-149 auf Englisch (für Avionam Shalem).